كلمة الوزارة

الإبداع المستمر هو الطاقة الحضارية لسورية...

محمد الأحمد
وزير الثقافة

أصدقائي الأَعزّاء

سيداتي وسادتي

اسمحوا لي أوّلاً أن أتوجّه للسّادة الفائزين الثلاثة بجائزة الدولة التشجيعية لعام (٢٠١٨م) لأقول لهم: مبارك عليكم فوزكم، ومبارك علينا إبداعكم. مبارك لكم تعبكم وسهركم اللذان أثمرا تقديراً واحتراماً وإنجازاً حضارياً، ومبارك لنا التّمتّع بثمرات جهدكم وإنجازكم، وإنّني لأتمنى لكم باسم وزارة الثقافة مزيداً من التألّق والتّقدّم والنّجاح.

أيُّها الأخوة

بعد مرور ثماني سنوات عجاف من حرب كونية طاحنة تشنُّ على بلدنا، تثبت سورية، مرّةً بعد مرة، أنها قادرةٌ على الوقوف في وجه أعتى الطامعين

❀ كلمة السيّد وزير الثّقافة في حفل تسليم جائزة الدولة التشجيعيّة بتاريخ ١٥/١/٢٠١٩م في قاعة الدراما- دار الأسد للثقافة والفنون.

والتصدّي لأشرس الطغاة، تساعدها في هذا بسالة جيشها الشجاع، وزنود أبنائها الأوفياء وتفانيهم في الذود عن بلدهم، وحكمة قيادتها وبُعْد نظرها، مستندين جميعاً في هذا إلى الإرث الحضاري السوري الذي تكوّن عبر قرون وقرون من جهد شعبنا المبدع، وطاقاته الابتكارية المدهشة.

لهذا، رغم الشُّحّ المادي، وصعوبة الظروف الناجمة عن الحرب، ما تزال الدولة السورية تولي اهتماماً بالغاً للثقافة وتطورها وازدهار فروعها المختلفة من مسرح وسينما وأدب وفن تشكيلي وغيرها. بل يمكن القول بثقة: إنّ النشاط الثقافي في زمن الحرب والشِّدَّة قد زاد على ما كان عليه في زمن السِّلْم والرخاء. لأن الثقافة هي إحدى الأعمدة المهمة في صمودنا خلال هذه الحربَ، ولأن الثقافة هي الوجه الآخر لانتصارات الوطن، ومعادل موضوعي لتضحيات الجيش العربي السوري الذي بذل جنوده وضباطه دماءَهم من أجل الذود عن أبناء شعبهم، في مواجهة هجمة تكفيرية شرسة، كانت تستهدف الإطاحة بكل الرحلة الحضارية التي قطعها أجدادنا عبر آلاف السنين، ومن أجل الحفاظ على وحدة سورية أرضاً وشعباً وتاريخاً عريقاً.

أيُّها الأصدقاء

نحن على عتبات انطلاق مرحلة تاريخيّة جديدة، يقوم فيها العالم بمراجعة حساباته تجاه سورية المنتصرة على الإرهاب، وبتأمّل هذا الدرس التاريخي المدهش الذي قدّمته بلدنا لشعوب المعمورة، حول مفاهيم التضحية والوفاء، والاستبسال في الدفاع عن الأرض والوطن.

نعم لقد قدّم جنود جيشنا، ومعهم وحولهم الوطنيون المخلصون من أبناء شعبنا، ومنهم حملة الريشة والقلم الذين نحتفي بممثلين عنهم اليوم، أقول: قدّموا ملحمة إنسانية ونضالية رائعة، تجسد مقدار عزيمة هذا الشعب، وحبّه لتراب بلاده وهوائها وشجرها، وكل ذرة رمل فيها.

وفي هذه المرحلة التاريخية الجديدة القادمة ستتمُّ إعادة النَّظر والتصويب والإصلاح للمسائل التي تقتضي ذلك في المجالات كلِّها، ما ينعكس بقوّة وإيجابيّة على الفكر والثقافة، ولهذا فإن ما هو مطلوب منا كوزارة للثّقافة، ومن كتّابنا وفنانينا المبدعين، كبير ومهم للغاية. إذ ينبغي أن نشكِّل جميعاً البوصلة الروحية والفكرية التي ستقود مجتمعنا للخروج من أتون هذه الحرب ومعالجة آثارها وأضرارها النفسية والفكرية بأفضل الطرائق وأنجع الأساليب.

صحيح أنَّ هذه الحرب، على اتساعها وشراستها، لم تستطع النيلَ من الطاقة الحضارية لسورية، ولا تشويهَ إرثها الثّقافي المبني على التسامح والانفتاح على الثّقافات الأخرى، غير أنها خلّفت جراحاً عميقة في نفوس السوريين، وهي تحتاج لسنوات كي تندمل. ومهمة المثقفين هي مساعدة أبناء شعبهم على التعافي من هذه الجراح في أسرع وقت ممكن، وإعادة بناء اللحمة الوطنية بين أفراد الوطن السوري بأقوى مما كانت عليه قبل الحرب.

وفي الختام أتمنى مجدداً للفائزين الأعزّاء، ولكلِّ العاملين في الحقل الثّقافي أن يحققوا إنجازات فنية وفكرية عامرة بكل ما هو جديد ومبتكر، وأن يواصلوا السير نحو مزيد من التّقدّم والازدهار.

واسمحوا لي باسمكم جميعاً أن أتوجّه بالشكر والعرفان إلى السّيِّد الرئيس بشار الأسد رئيس الجمهورية العربية السورية الذي يوجِّهنا دائماً للاهتمام بمثقفينا المبدعين، وبذل كل ما بوسعنا من أجل احتضان المواهب الشابة الجديدة والأخذ بيدها، ويقدِّم لنا كل دعمٍ لازم في سبيل تحقيق هذا الهدف.

طابت أوقاتكم.

حياة منذورة للكفاح...

ناظم مهنا
رئيس التحرير

«ملامح من حياة منذورة للكفاح» كتاب جديد للدكتورة نجاح العطار، هو في معظمه حوارات أُجريت مع الدكتورة في قضايا وطنية وثقافية واجتماعية، أَدْلَت فيها الدكتورة برأيها في هذه القضايا من موقعها الثقافي الكبير الذي شغلته منذ عقود.

تأتي أهمية الكتاب، أولاً من أنّه كتاب لأديبة كبيرة مشهود لها بالبيان والفصاحة التي لا يضاهيها فيها أحد، لما تتمتع به الدكتورة من عمق ومصداقية، وصراحة في القول، وما تعبر عنه كمسؤولة كبيرة في الدولة، ثم من الرمزية التي تتمثّلها وتنفرد بها الدكتورة، كسيِّدة سورية، كانت دائماً منارة تنوير جعلها هذا الدور الذي قامت به في الشأن الثقافي تحتل مكانة مرموقة في وجدان وعقول المثقفين العرب الملتزمين بقضايا أمتهم. ولا يخفى على أحد ما تحظى به الدكتورة نجاح من ثقة ومصداقية في نفوس الكتّاب العرب، أثبتت فيها خلال مسيرتها القيادية المرموقة حرصها ورعايتها للثقافة الوطنية والقومية للسوريين والعرب ومدى العلاقة بين ثقافتنا والثقافة الإنسانية.

وبهذه السيرة الثقافية، التي عُرِفَت بها، أثبتت أنها استمرار للنبض التنويري الحضاري القديم والمستمر للسيدات السوريات... ومن هنا أهمية دورها الرسمي الذي وضعتها

فيه القيادة في أعلى مراتب المسؤولية. وتأتي أهمية هذا الكتاب أيضاً وفي هذه الظروف ليكشف للقراء الفهم العميق للثقافة والأدب والفنون وعلاقتها بالإنسان، وروح المسؤولية التي يجب أن يتحلّى بها أصحاب الكلمة والقلم، من القيادة الثقافية التي تمثلها الدكتورة والتي تتلاقى مع القيادة السياسية في الرؤية والأفق بل تتطابق، في كثير من الأحيان، أيضاً.

حوارات متعددة، على أمداء ممتدة من الحياة، في ظروف صعبة من الكفاح الوطني ضد العدوان مرّت بها سورية ولا تزال... خاضتها الدكتورة مع القيادة والشعب، وكان لها حضورها الفعّال والمقدر من القيادة ومن الشعب ومن المثقفين الوطنيين الذين يعون حرص الدكتورة على عافية حياتنا الثقافية، وهي المؤمنة بحرية الرأي والتعبير إذ لم يُعْرَف عنها يوماً إلا الدفاع عن حرية الرأي والتفكير، ولم تتدخل في شأن بما يناقض مسيرتها التنويرية هذه. ومن هنا حازت هذا الاحترام الذي يليق بها، ولم تنله امرأة عربية بهذا العمق وهذه الرمزية المتقدمة.

في تقديم الكتاب وردت إشارات في غاية الأهمية، بعيدة الدلالة، في هذه الظروف التي نمرُّ بها اليوم، عن دور المرأة في سورية وعن الثقة التي أولاها إياها الرئيس الراحل حافظ الأسد. وكشفت الدكتورة عن جوانب لا يعرفها كثيرون من شخصية القائد الراحل، وأشارت إلى أهمية هذه الاستمراية والتواصل الـمُكمّل، وغير المتناقض أبداً، في الرؤى وفي فهم المستجدات والتمسك بالثوابت الوطنية والقومية والاجتماعية مهما كان الثمن.

وفق هذه الرؤية الشاملة عملت الدكتورة نجاح العطار بحنكة واقتدار وروح عالية من الوطنية الـمُشعّة، وفي هذه المقدمة إضاءات وإشارات من شأنها أن تُذَكِّر الأجيال الجديدة باستثنائية القائد الراحل وعظمة مواقفه وكريم رعايته للشأن الثقافي، وتورد الدكتورة شذرات مكثفة من أقواله عن الثقافة. وتشير إلى المساحة الواسعة من حرية النشر والتعبير، تقول: «حين اختارني الرئيس الراحل الكبير لأكون أوّل وزيرة في تاريخ سورية وللثقافة بالتخصيص، ودعاني لمقابلته، كنت أحسب أن هذا اللقاء سيعطيني أن أستمع

إلى قائد سياسي وعسكري كبير يرسم حدود العمل الذي نشتاق إلى التعرُّف إليه أكثر فأكثر... لكن، مفاجأتي كانت كبيرة حين بدأ يحدِّثني عن تصوراته لإستراتيجية ثقافية بعيدة الأغوار، وعن إيمانه بأن الرهان على الثقافة يكون، في وجه غزو الثقافات الوطنية، بغية السيطرة عليها، وعن ضرورة توفير المقومات لنهضة فكرية نحتاجها، مع احترام الجوهر التاريخي لوجودنا الوطني والقومي،في فضاء رحب من الوعي المتنامي...».

وتقول أيضاً في المقدمة: «لقد مكثت بالفعل في منصبي وزيرة للثقافة أمداً طويلاً، سمح لي بتحقيق منجزات حقيقية، وفي ميادين الثقافة كافة، وكان ذلك برعاية كريمة متواصلة، ومتابعة موجَّهة، من القائد الراحل، حدد فيها مفاهيمه الواعية لمعنى الثقافة، ولدورها الكبير في حياة الأمم...».

وتقول أيضاً:

«لم يحدث أن عانيت من تضييق على حرية العمل الثقافي في الوزارة، لا فيما يخص النشر، تأليفاً وترجمة، ولا العمل في المجالات الأخرى، كالمسرح والسينما، وكنا نرى أن مسألة المسائل، وقضية القضايا هي الحرية...».

بعد المقدمة، صدَّرت الدكتورة كتابها بمقال فكري، في غاية الأهمية، عن أدب الحرب بعنوان: «كيف نكتب أدب الحرب؟» ندعو لقراءته بتبصر، لما يلامسه اليوم في واقعنا الراهن وعلاقة الأدب بالحياة عبر العصور... كما ندعو لقراءة هذه الحوارات المتنوعة التي اتسمت بالصراحة والعمق وروح المسؤولية العالية من منطلق فهم دور الفكر والثقافة في نهضة الأمة.

❁ ❁ ❁

الفضاء المعلوماتي العالمي وفرض قواعد اللعبة

د. عدنان إبراهيم

في نهاية القرن الثامن عشر، قام الراديكالي الليبرالي الفيلسوف الإنكليزي جيرمي بنثام، المعروف باقتراح ربط دراسة جميع المسائل السياسية باستقطاب غريزتين اثنتين: الألم والمتعة، باختراع نوع جديد من السجون، مسمّياً إياه بـ«البانوبتيكون». كان من المفترض، وفق خطته، أن يكون هذا السجن المكان المثالي للاعتقال مع سجناء مثاليين. تصميمياً، السجن عبارة عن بناء أسطواني فيه قواطع تقسيم داخلية من الزجاج. الحارس موجود في المركز، ويقف بحيث يكون غير مرئي للسجناء. السجناء لا يعرفون في أيٍّ لحظة تتم مراقبتهم، ومن ثمّ يتشكل لديهم انطباع بالمراقبة المستمرة. وحتى إنّه نُفِّذَت مشروعات عملية وفق مخطط بنثام في الولايات المتحدة الأمريكية والمستعمرات الإسبانية. بالنتيجة ظهرت سجون «جوليت» في ولاية إلينوي و«السجن المثالي» في كوبا في جزيرة خوفينتود، إذ سُجِنَ فيدل كاسترو من عام (١٩٥٣م) حتى عام (١٩٥٥م).

وصف الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو، الذي كرّس حياته لدراسة ظاهرة السلطة، الهدف الرئيس من «البانوبتيكون» كالآتي: من الضروري إدخال السجين في حالة من الرؤية الواعية والدائمة التي توفر الأداء التلقائي للسلطة. ويجب ترتيبه بشكل صحيح، بحيث تكون المراقبة مستمرّة في نتائجها، حتى لو نفِّذَت بشكل متقطع، إذ لا يكون اكتمال السلطة مرتبطاً بضرورة أدائها الفعلي، إذ يكون الجهاز المعماري للبانوبتيكون هو الآلة التي تخلق وتحافظ

على علاقات السلطة، بغض النظر عن الشخص الذي يديرها، وباختصار، إذ يكون السجناء مشتركين في حالة السلطة، الذين هم أنفسهم حملة لها.

وفي مناقشته لأساليب تمثيل السلطة، بما في ذلك ضرورة معاقبة المذنبين، يقول فوكو، في أحد حواراته عن «البانوبتيكون»: إنّ العنف، الذي لا يملك، في نهاية المطاف، أهمية تحذيرية، ذو تكاليف مرتفعة جداً، ولذلك يؤدي إلى تضاعف أعمال العنف أكثر فأكثر، مؤدياً في الوقت نفسه إلى تضاعف أعمال الشغب. كما يمكن استبدال هذه الأشكال من القمع إلى موقف يتطلب إنفاق قليلٍ جداً. لا حاجة لأيٍّ أسلحة ولا للعنف الجسدي ولا للإكراه المادي. مجرد نظرة مراقبة. النظرة التي يشعر معها الجميع، كيف تخيّم عليه، وتُوصله، في نهاية المطاف، إلى حالة داخلية، إذ إنّه يراقب نفسه، ومن ثمَّ، سيقوم كل واحد بمراقبة مماثلة لنفسه وضد نفسه. إنّها لصيغة رائعة: سلطة مستمرة، والثمن، في نهاية المطاف، مثير للسخرية!

عزا فوكو هذه الوظيفة جزئياً إلى وسائل الإعلام في القرن العشرين، التي تقف خلفها مجموعات ذات مصالح سياسية واقتصادية. وأدى تطور تكنولوجيا المعلومات والاتصالات إلى حقيقة أن المناضلين من أجل الحقوق والحريات بدؤوا بشدة في انتقاد جميع أنواع أنظمة المراقبة، الموضوعة في الأماكن العامة، الأمر الذي تسبب في جدال واسع حول الجوانب القانونية والأخلاقية لهذه المسألة.

لكن، إذا كانت عملية المراقبة، في حالة كاميرات التتبع، تحدث من جانب واحد، فهناك الآن دلائل واضحة على ظهور وسائط مراقبة جديدة ذات طبيعة مختلفة تماماً دخلت بهدوء وبشكل غير ملحوظ، الحياة اليومية لكل فرد تقريباً، ويتم الاختيار الأولي منّا نحن معاً. إنّ ما تحدَّث عنه فوكو، مشيراً إلى أنّ أصول نظام السجون الإصلاحية من أفكار المجتمع المدني للديمقراطية الليبرالية الغربية، قد تحقق على نطاق عالمي، مع العلم، أنّ المجتمعات الليبرالية دخلت طوعاً إلى هذا السجن الدولي بلا جدران. وهو عبارة عن كثير من الشبكات الاجتماعية والخدمات، التي أصبحت معتادة، على شبكة الإنترنت: فيسبوك، وتويتر، وغوغل وغيرها كثير. ولدى هذه المؤسسة الافتراضية رعاتها الخاصون بها والمساعدون الطوعيون في مجال المراقبة. في دور الراعي سلطة الولايات المتحدة الأمريكية، والخدم هي الشركات المختلفة. في الوقت نفسه، إنّ قطاع الأعمال الخاصة لا يفوّت فرصة إدراج تقنيات المراقبة في منتجاته. على سبيل المثال، حزمة تطبيقات Google Apps. تدعم هذه الحزمة كثيراً من

تطبيقات (الويب) بوظائف مماثلة مثل الحزم المكتبية التقليدية، وتتضمن Gmail وGoogle Calendar وGoogle Talk وGoogle Docs وGoogle Sites. تُقدّم الحزمة الأساسية مجانية، وتقدِّم الحجم نفسه من صندوق البريد لمستخدم واحد لحساب Gmail عادي، وهناك إمكانية لتسجيل ما يصل إلى عشر مستخدمين، بما في ذلك المدير. وقد طلب هذه الحزمة كثيرون من الشركات لأغراض إنتاجية. وإذا كانت الإنتاجية داخل الشركة، قبل ظهور هذا المنتج البرمجي، تُقيّم باستخدام المراقبة بالفيديو وحساب عدد مرات ضغط المفاتيح في مراكز الاتصال، فإن حزمة التطبيقات Apps والمنتجات البرمجية المماثلة تقوم ببساطة بتوسيع حدود المراقبة لتشمل الموظفين الذين يتلقون أجوراً عالية. يقول دوغلاس ميريل، المدير السابق لتكنولوجيا المعلومات في Google: إن «Apps عبارة عن بحث يُنظر إليه على أنه عمل مشترك»، وبرأيه، إنّ كل هذه الابتكارات تزيد من وجود الأخ الكبير على الإنترنت فحسب. على أيِّ حال، يقوم Google، منذ شهر أيار عام (٢٠٠٧م)، بجمع جميع البيانات الشخصية للمستخدمين، الأمر الذي أكّدته إدارة الشركة رسمياً. كما تجدر الإشارة إلى أنّ Google هي قناة معلومات لأكثر من نصف عدد اتصالات الإنترنت العالمية. ومن الواضح جداً أنّ الفضيحة، بين الصين وهذه الشركة، ليست بسبب المصالح الاقتصادية فحسب، وإنّما بسبب قضايا مراقبة المستخدمين أيضاً وحتى التجسس (يكفي أن نتذكّر خرائط غوغل Google، والتي أثارت شكوك الهيئات المختصة في كثيرٍ من البلدان). وفي الآونة الأخيرة، أصبحت الرسائل الخاصة على Facebook مفهرسة بوساطة محرك بحث Google، ويمكن لأي شخص الآن قراءتها.

ولا يقلّ تطبيق التويتر (Twitter) أيضاً عن تلك التطبيقات، من حيث مستوى الاستخدام في الانقلابات السياسية. وفق ما كُتب في إحدى مقالات مجلة فورين بوليسي (Foreign Policy) الأمريكية: «أصبح التويتر (Twitter) أداة مهمّة، أو بالأحرى ضرورية، تسمح برصد وفهم التغييرات المهمّة التي تجري في العالم العربي. وفجأة اتضح أنّه مريح وسريع، وفي بعض الأحيان سريع جداً، وإنساني، على خلفية المصادر الأخرى عديمة الصفات... وبذلك يسمح «تويتر» (Twitter) بالوصول إلى الوعي الجماعي»...

ويمكن ذكر أمثلة أخرى على زواج المصلحة بين الأخ الأكبر وحيتان الأعمال التجارية، ذات الصلة بوسائل الإعلام وتكنولوجيا المعلومات. على سبيل المثال، حركة Movements. org التي عقدت أول قمة تأسيسية لها في عام (٢٠٠٨م) في نيويورك. التقى في هذه القمة مسؤولون

مــن وزارة الخارجيــة، وأعضــاء المجلس الليبرالــي الجديد للعلاقــات الدولية، وموظفون ســابقون في مجلس الأمــن القومي للولايات المتحــدة الأمريكية، ومستشــارو وزارة الأمن القومي للولايات المتحدة الأمريكية ومؤسســة راند للأبحاث والتطوير (RAND) مع ممثلي شركات AT&T (شركة أمريكية تعمل في مجال الاتصالات)، وGoogle (شركة أمريكية عامة متخصصــة في مجال الإعلان المرتبط بخدمات البحث على الإنترنت وإرسال رسائل البريد الإلكتروني)، وFacebook (موقع ويب يعدّ أشهر وسائل التواصل الاجتماعي ويمكن تعريفه بأنه شــبكة اجتماعية كبيرة)، وNBC (شبكة راديو وتلفزيون أمريكية تملكها شركة NBC العالمية)، وABC (شــبكة تلفزيون وإذاعة في الولايات المتحدة)، وCBS (من أشــهر شــبكات التلفزيون في الولايات المتحدة الأمريكية)، وCNN (شــبكة تلفزيونية وأول من اســتحدثت فكرة البث الإخباري المتواصل)، و MSNBC (محطة تلفزيونية إخبارية أمريكية تبث على مدار الساعة فــي الولايات المتحدة)، وMTV (شــبكة تلفزيونية أمريكية) وغيرهــا كثير، من أجل إطلاق مشــروع عالمــي جديد لتعزيز الديمقراطيــة. ظهر ممثلو هذه المنظمة غيــر المتبلورة في الأحداث الأخيرة في الدول العربية، وتبيّن أنّهم يقومون، منذ مدة طويلة، بتجسيد تكنولوجيا «الثــورات الملونة» في الحياة العملية، فعلى ســبيل المثال، إنّ ممثــل جمهورية مولدوفا في Movements.org هي ناتاليا مورار من منظمي الثورات البرتقالية.

هناك مثال آخر، وهو مشروع «المعارضين السيبرانيين»، الموجّه إلى تلك الدول، مثل كوبا وإيران والصين وروسيا وسورية، التي لا تتمتع بالحريّة، وفق استنتاج «خبراء» مؤسسة فريدوم هاوس (Freedom House). عقد المؤتمر الأول للمعارضين السيبرانيين في عهد بوش بدعم من فريدوم هاوس (Freedom House) ربيع عام (٢٠١٠م)، جاء فيه، وفق ما ورد في التقرير الرسمي، «لقد تميّز عمل وأساليب وشجاعة وإنجازات ثمانية متحدثين من سبع دول».

ومنذ عام (٢٠١١م)، بدأت واشــنطن رسمياً باستخدام شبكة الإنترنت لتوجَد في البلدان، التي لا يمكنها، لأسباب موضوعية، أن توجدَ فيها فعلياً، فقد فتحت وزارة الخارجية قنصلية افتراضــية لقطاع غزة، وكذلك سفارة مماثلة لإيران، بحجّة أنّ ذلك ضروري من أجل «تعزيز العلاقات مع الشعب الإيراني» (الأمر الذي تسبب طبعاً في انتقاد رسميٍّ من طهران).

وفــي كانون الثاني عام (٢٠١٢م)، نُفِّذَ نشــاط، أطلقت عليه إدارة أوباما شــهر فن إدارة دولة القرن الواحد والعشــرين. ودعا «صــوت أمريكا» ذلك بأنّه ليس سوى امتداد لاستخدام

الدبلوماسيين الأمريكيين للشبكات الاجتماعية. بمعنى آخر، إنّه زيادة في حدود التغطية الدبلوماسية للولايات المتحدة الأمريكية.

في السادس عشر من أيّار عام (٢٠١١م)، أعلن مسؤولو البيت الأبيض أوّل مرّة عن إطلاق إستراتيجية تتعلق بالأمن السيبراني، ستطال المجتمع الدولي.

قدّم هذه الإستراتيجية كل من وزيرة الخارجية هيلاري كلينتون، والنائب العام إريك هولدر الابن، ووزير التجارة غاري لوك، ووزيرة الأمن الداخلي جانيت نابوليتانو، ونائب وزير الدفاع الأمريكي وليام لين، مؤلّف المقالة المشهورة «الإستراتيجية السيبرانية للبنتاغون»[١]، والتي تظهر فيها بوضوح النوايا العدوانية والتوسعية للولايات المتحدة الأمريكية.

في الوقت نفسه، شدد مسؤولون من واشنطن على أنّ الإستراتيجية تعدُّ دولية، مزيلين، مسبقاً، عن البيت الأبيض وحده عبء المسؤولية المحتملة في المستقبل.

لم يتميّز خطاب هيلاري كلينتون بأيّ جديد. فقد أشارت، جامعةً بين البلاغة المنمّقة والتلميحات إلى الرسالة المهمّة للولايات المتحدة الأمريكية في نشر الديمقراطية، إلى أنّ الإستراتيجية «تعكس أوّل مرّة بوضوح المبادئ، التي تحدد عملنا، ذات الصلة بالسياسة الخارجية، مثل الحفاظ على الحرّيات الأساسية، ونعدّ الإنترنت جزءاً منها، وجميع الجوانب الأخرى لهذه السياسة التي سيبحث فيها زملائي. نحاول حقاً حلّ جميع القضايا المعقدة والمشاكل التي يمثلها الفضاء السيبراني. ونعلم جيداً أنّ كل ما كتبناه اليوم، يجب علينا تحديثه باستمرار، نظراً لظهور تحديات وفرص جديدة. لأنّه في الوقت، الذي يقدم فيه الإنترنت طرائق جديدة لكي يمارس الناس حقوقهم السياسية، كما رأينا في الأشهر الأخيرة، تمنح الحكومات أدوات جديدة لقمع الرأي المعارض. وفي الوقت، الذي يخلق فيه الإنترنت إمكانات اقتصادية جديدة، تفتح أيضاً منافذ جديدة للمجرمين لسرقة البيانات الشخصية والملكية الفكرية. وعلى الرغم من أنّ الإنترنت يتيح إمكانية التعاون الوثيق بين الحكومات والشعوب، بغض النظر عن الحدود، فإنّه يقدّم أرضية جديدة للصراع، عندما تعمد الدول أو الجهات الفاعلة الأخرى إلى عرقلة عمل الشبكات أو عندما يستخدم الإرهابيون الإنترنت لتنظيم الهجمات»[٢].

بشكل عام، تشير النقاط الرئيسة للإستراتيجية الجديدة إلى أنّ الولايات المتحدة الأمريكية سوف تقوم بما يأتي:

• الجمع بين أساليب الدبلوماسية والدفاع والتطوير لتحقيق مستقبل، يكون فيه الفضاء السيبراني مفتوحاً من أجل الابتكار، بشكل مشترك في جميع أنحاء العالم، ويكون آمناً وموثوقاً.

• مساعدة الدبلوماسية، وتأمين حصول أكبر عدد ممكن من البلدان على المزايا الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للفضاء السيبراني.

• توسيع مزايا العالم المترابط، من خلال تقديم موارده الفنية وخبرته عن طريق التنمية الدولية، مساعدةً بذلك على إنشاء الأنظمة الرقمية وجعلها آمنة.

• حماية شبكاتها من الإرهابيين والمجرمين السيبرانيين والدول، والرد على الأعمال العدائية في الفضاء السيبراني، كما لو كان ذلك تهديداً للبلاد.

• تشجيع الأعمال الإيجابية وإقناع أولئك، الذين يهددون السلام والاستقرار في الفضاء السيبراني، بالأساليب السياسية التي تجمع بين الشبكات الوطنية والدولية المستقرة واليقظة والخيارات المختلفة لأعمال الرد.

تحتفظ الولايات المتحدة الأمريكية بالحق، وفق التقرير، في استخدام كل الوسائل الضرورية - الدبلوماسية والمعلوماتية والعسكرية والاقتصادية - لحماية البلاد وحلفائها وشركائها ومصالحها، والسعي، حسب الإمكانية، للحصول على دعم دولي واسع النطاق.

وقال لين[٣]: إنّ دور العسكريين في الحفاظ على أمن شبكاتهم سيُوصَف بمزيد من التفصيل في الإستراتيجية المستقبلية لوزارة الدفاع حول الأعمال في الفضاء السيبراني.

من خطاب وزير الخارجية، ومن الطروحات الرئيسة للإستراتيجية، تتضح الخطط الأمريكية بالفعل، وهي: فرض قواعد اللعبة في الفضاء السيبراني على المجتمع الدولي، وفي الوقت نفسه، ترتيب كل أنواع ثورات التويتر الممكنة لتغيير الأنظمة غير المرغوب فيها، تحت ستار الترويج للديمقراطية.

يطرح سؤالان رئيسان في هذا الصدد. يتعلق الأول بالقانون الدولي. فقد استضافت ألمانيا، قبل نشر هذه الإستراتيجية في نهاية نيسان من عام (٢٠١٤م)، المنتدى الدولي لأمن المعلومات، حاول فيه دبلوماسيون وخبراء وعسكريون ورجال أعمال من روسيا الاتحادية والولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا والهند والصين واليابان وضع القواعد الأساسية المتعلقة بالفضاء السيبراني. وكان الجانب الروسي تحديداً هو الذي اقترح وضع مجموعة قواعد عامة للسلوك في الفضاء المعلوماتي العالمي. «يقارن أصحاب مبادرة القانون السيبراني

الفضاء السيبراني (ويدخل فيه، إضافة إلى شبكة الإنترنت الخاصة به، الشبكات والمخدمات والبرمجيات، وأشياء كثيرة أخرى) مع الفضاء، الذي تخضع شروط استخدامه لسلسلة من الاتفاقيات الدولية، وعلى وجه الخصوص، لقرارات منظمة الأمم المتحدة»[٤]. لكن، كما أشار الخبراء، الذين حضروا المنتدى، إلى أنه من المستبعد أن توافق الولايات المتحدة الأمريكية على صفقة تساوٍ في الحقوق، لأنها تعدُّ القوة السيبرانية الأقوى، ولأنّ محاولات البلدان الأخرى لحماية نفسها من التدخل السيبراني (الخفي أو العلني) سوف توسم كانتهاك لحقوق الإنسان والحريات. على سبيل المثال، تقوم الصين بفعالية كبيرة جداً بفلترة تيارات المعلومات غير المرغوب فيها، بما في ذلك المواد الإباحية والدعاية المناهضة للحكومة، وتؤيد محافظة البلدان المستقلة على الحق في فرض قيود إضافية على قطاعات الإنترنت الخاصة بها. ومن ثمَّ من الطبيعي أن تتهم حكومة الولايات المتحدة الأمريكية الصين، بشكل مستمر، بالتجسس السيبراني والهجمات السيبرانية. وحتى في عام (٢٠٠٨م)، عندما اختُرِقَت أجهزة الكمبيوتر لمرشَّحَيِ الرئاسة الأمريكيَّيْن - أوباما وماكين- وقع الشك على الصينيين.

الثاني هو التشويه المتعمد من الحكومة الأمريكية للمعلومات حول التهديدات المحتملة. نسمع باستمرار من جانب المسؤولين والعسكريين دعوات مرعبة لزيادة الدفاع السيبراني، نظراً إلى ضعف البنية التحتية للولايات المتحدة الأمريكية. ويعدّ ذلك من جهة، دعاية أخرى للبيت الأبيض لتسويغ سياستها الخارجية (لأنّه سيكون الآن من الممكن استخدام القوة العسكرية ضد الإرهابيين الخرافيين الذين قد يوجدون في بلد معيّن)، ومن جهة أخرى - تعدُّ حيلاً ضاغطة لمجموعات الشركات العسكرية التي تتنافس للحصول على حصص شهيّة من الموازنة العامة للدولة.

من الضروري أن ننظر إلى السنوات السابقة لنرى كيف تطورت الإستراتيجية السيبرانية الأمريكية واتخذت التدابير المناسبة.

ففي (٢٦) نيسان عام (٢٠٠٩م)، أصدرت وكالة الاستخبارات المركزية وثيقة تشير إلى تزايد التهديدات في الفضاء السيبراني. وفق هذه الوثيقة، ستقوم وكالة الاستخبارات المركزية، على مدى السنوات الخمس المقبلة، باعتماد برنامج خاص، «سيتيح للمنظمة أن تكون متقدمة بخطوة في هذه اللعبة»[٥]، بحسب مدير الدائرة ليون بانيتا.

وفي أيّار عام (٢٠٠٩م)، وافق البيت الأبيض على تقرير «مراجعة السياسة في الفضاء السيبراني» (Cyberspace Policy Review)، المقدم لرئيس الولايات المتحدة الأمريكية من

أعضـــاء لجنة خاصة، أجرت تحليلاً للوضــع في مجال أمن المعلومات، وتوصياتها لتحسين نظام حماية الفضاء السيبراني لأمريكا. تم فيه اقتراح إنشاء وظيفة منسق للأمن السيبراني، تشـمل مهامه الرصـد المستمر لنظم الحواسـب في الولايات المتحدة الأمريكية، والتدابير الخاصـة لحمايتها وتقديم التقارير إلى البيت الأبيض. وفق توصيات الوثيقة، تمت الموافقة أيضـاً علـى البنية الجديدة للتعاون مع الدوائر الفيدرالية المسـؤولة عن ضـمان أمن نظم المعلومات مع حكومات الولايات، وهيئات الإدارة المحلية ووحدات الشـركات الخاصة التي تؤمن حماية قواعد البيانات المغلقة. وفي الواقع، كانت قد اقترحت فكرة إنشـاء الشـبكة، التي يمكن أن توفر الأمن السيبراني الوطني، وحماية نظم المعلومات الخاصة والحكومية من القراصنة والإرهابيين السيبرانيين. كما تضمّنت المبادرة، إضافة إلى وظائف الحماية، توسيع الإمكانـات التقنية والعملياتيـة للولايات المتحدة الأمريكية في مكافحة التجسـس وتدريب الكوادر الجديدة في مجال الأمن السيبراني والتكنولوجيات الجديدة.

وأخيراً، بُدئ ببناء أول مركز متخصص للسطع السيبراني لطاقم مؤلف من (٤٠٠) شخص في منتصـف عام (٢٠١٠م)، في قاعدة لاكلاند الجوية في ولاية تكساس. نُقل إليه من سان أنطونيو الكتيبـة (٦٨) لعمليـات الشـبكات (68th Network Warfare Squadron) والمجموعة (٧١٠) لعمليات المعلومات (710th Information Operations Flight). وأفادت الإدارة الصحفية للقوى الجوية الأمريكية بأنّه اختِيِّر الموقع لأسـباب فنية: بسـبب قربها المباشر من الأغراض الأخرى للقوات السـيبرانية من جناح الشبكات للقيادة الفضائية لسلاح الجو، ومن إدارة الاستطلاع في القوى الجوية (Air Force Intelligence، Surveillance، and Reconnaissance Agency)، ومن مركز تكسـاس للتشـفير المنطقي لوكالة الأمن القومي، القيادة الموحدة للعمليات المعلوماتية، ومن مجموعة الدعم بالتشـفير المنطقي للقوات الجوية. وسوف يعمل لصالح القيادة الفضائية للقوى الجوية الأمريكية، وكذلك لصالح إدارة احتياط سلاح الجو الأمريكي.

إنّ كثيراً من المسائل المتعلقة بالإستراتيجية السيبرانية كانت قد اكتملت بالفعل في بداية عام (٢٠١٢م). مع العلم أن مسؤولي وزارة الدفاع، الذين طوّروا عقيدة متماسكة للحرب السيبرانية، يعترفـون بأنّه ليس كل ما يحدث في الفضـاء السـيبراني هو عمل من أعمـال الحرب، وأنهم مضطرون للتعامل مع قضايا غير تقنية، مثل تعريف وإدخال عقيدة خاصة بالحرب السيبرانية. إن حقيقة عدم الوضـوح والدقة في فهم المصـطلحات أظهرتها تصريحات الخبراء حول هذه المسـألة. فالمقالة، التي نُشـرت في ربيع عـام (٢٠١٠م) في مجلـة Air and Space Power

Journal، تسمّي الحرب السيبرانية بـ«المصطلح المدوّي الذي يستند على تعريفات مختلفة من منظمات وشعوب مختلفة». وإنّ منسّق البيت الأبيض لشؤون الأمن السيبراني، هوارد شميدت، يدرج الحرب السيبرانية تحت ما يسمّى بـ«الاستعارة الرهيبة». ويحذر رئيس مجتمع الكمبيوتر (IEEE Computer Society) جيمس إسحق من أنّ مصطلح «حرب» يجعل الناس يعتقدون أنّ هذه هي مشكلة حكومية حصراً. كما تحدّث نائب مدير مايكروسوفت، الموظف السابق في وزارة الدفاع، سكوت تشارني، عن عدم وجود ما يكفي من العمل التصنيفي، الذي كان بإمكانه أن يصنّف، ومن ثم يفاضل بين الجهات الفاعلة، والدوافع والتهديدات والمخاطر.

أما فيما يتعلق بالإستراتيجية السيبرانية، فيجب أن نفترض أنّها ستتوافق مع المفهوم العام لزعامة الولايات المتحدة الأمريكية للعالم والطيف الكامل لهيمنة البنتاغون.

أشار ويليام لين الثالث في مقالة بعنوان «الإستراتيجية السيبرانية»، نشرت في مجلة الشؤون الخارجية (Foreign Affairs) في شهري (أيلول وتشرين أول من عام ٢٠١٠م)، إلى خمسة مبادئ أساسية للإستراتيجية المستقبلية، وهي:

• ينبغي الاعتراف بالفضاء السيبراني على أنّه فضاء الحرب نفسه، سواء في البر أم البحر أم الجو.

• إنّ أي موقف دفاعي يجب أن يتجاوز إطار «التنظيف الجيد»، بما في ذلك العمليات المعقدة والدقيقة، إذ يضمن الاستجابة الفورية.

• الدفاع السيبراني يجب أن يتجاوز إطار الأقسام السيبرانية العسكرية، وأن يشمل الشبكات التجارية، وفق مهام الأمن القومي.

• يجب تنفيذ الدفاع السيبراني بشكل مشترك مع حلفاء دوليين، من أجل «التحذير الشامل» الفعال من التهديدات.

• ينبغي أن تساعد وزارة الدفاع في الحفاظ على الهيمنة التكنولوجية للولايات المتحدة الأمريكية وتطبيقها، ويجب أن تواكب عملية التحسين سرعة وانعطافات صناعة تكنولوجيا المعلومات[٦].

كما يشير المعلّقون على هذا المنشور إلى أنَّ «الإمكانات المنشودة ستسمح للمقاتلين السيبرانيين في الولايات المتحدة الأمريكية بـ«تشويه ودحض وتعطيل وتدمير» المعلومات وأجهزة الكمبيوتر في جميع أنحاء الكوكب[٧].

وهذا ما يؤكده المدير الجديد للقيادة السيبرانية (ARFORCYBER) الجنرال كيث ألكسندر: «علينا أن نمتلك إمكانات هجومية، من أجل أن نكون قادرين، في الزمن الحقيقي،

على إيقاف أولئك الذين يحاولون مهاجمتنا». وكان كيث ألكسندر قد قارن في وقت سابق هجوم الإنترنت بأسلحة الدمار الشامل، واستناداً إلى تصريحاته الأخيرة، فإنّه ينوي استخدام هذه الأسلحة لأهداف هجومية.

في الوقت، الذي تتهم فيه واشنطن البلدان الأخرى في مساعدة، وحتى تمويل الإرهاب السيبراني (وفق تقارير الإدارات العسكرية، إنّ معظم الهجمات السيبرانية على نظم معلومات الولايات المتحدة الأمريكية تُنفذ من أراضي الصين)، تقوم أجهزة استخباراتها ومنظماتها السرّية بإعداد الاختصاصيين لخوض الحرب في الفضاء السيبراني.

إن فريقاً من آلاف من نخبة القراصنة والجواسيس العسكريين بقيادة الجنرال هو حجر الزاوية في الإستراتيجية الجديدة للبنتاغون، وستُطلَق بالكامل في الأول من تشرين الأول عام (٢٠١٠م)، حسبما كتبت صحيفة واشنطن بوست (Washington Post)[٨]. وفي الوقت الحالي، يوجد تحت تصرف وزارة الدفاع الأمريكية (١٥) ألف شبكة و(٧) ملايين جهاز كمبيوتر في كثير من الدول، يستثمرها أكثر من (٩٠) ألف موظف[٩]. وتخطط الولايات المتحدة الأمريكية لإنشاء نظام جديد في الفضاء الافتراضي، مع إشراك الحلفاء والشركات الخاصة، العاملة في مجال المعلومات والأمن.

إن الجرائم السيبرانية هي مجرد ستار لتغطية أنشطة أخرى، كالتجسس بمساعدة غرس مصادر لإشارات تعقب ومنافذ تسريب في التأمين البرمجي، الذي تبيعه الشركات التجارية المعروفة، مثل مايكروسوفت (Microsoft)، والحصار المعلوماتي، عندما تكون هناك إمكانية، لأسباب سياسية، لتقييد الوصول إلى مصادر معلومات بديلة.

يمكن القول، بكل ثقة: إنّ العم سام سيكون قادراً، بوساطة الستار السيبراني الجديد، على إجراء إعادة إقلاع معلوماتية، ومن ثمَّ، فإن جميع الإنجازات، التي تحققت في عصر المعلومات، يمكن أن تكون موضع شك.

لكن، هناك أيضاً منتقدون لمثل مبادرات الحكومة الأمريكية هذه.

فقد قام كاتب العمود المشهور في مجلة النيويوركر «The New Yorker»، الحائز على جائزة بوليتزر، سيمور هيرش، بكشف زيف بعض الأساطير المرتبطة بالتهديدات السيبرانية، ولا سيما تلك التي يتشبث بها القلقون من العسكريين والجيوسياسيين في الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك في منشوره الذي يحمل عنوان «التهديد أونلاين» في تشرين الثاني عام (٢٠١٠م). كتب فيه

إنّ «ممثلي الاستطلاع والأجهزة الأمنية الأمريكية بمعظمهم متفقون على أنّ العسكريين الصينيين، أو، إذا كان الأمر كذلك، فالقراصنة المستقلّون، قادرون، من الناحية النظرية، على خلق مستوى معين من الفوضى في أمريكا. لكن، وفق بلاغات العسكريين وخبراء الاستخبارات والفنيين، إنّ هذه المخاوف مبالغ فيها وتستند على الخلط الأساسي بين التجسس السيبراني والحرب السيبرانية. التجسس السيبراني هو علم الالتقاط السرّي لمسار البريد الإلكتروني، والرسائل النصية ووسائل الاتصال الإلكترونية الأخرى وبيانات الشركات لأغراض الأمن القومي أو التجسس التجارية. أما الحرب السيبرانية فتنطوي على اختراق الشبكات الأجنبية من أجل تقويضها وتفكيكها وتعطيلها. وإنّ إزالة الاختلافات بين الحرب السيبرانية والتجسس السيبراني كان من مصلحة المقاولين العسكريين...».

ومن ثم ينوّه إلى أنّ «أكثر السيناريوهات المخيفة للحرب السيبرانية شيوعاً مرتبطة بشبكات الطاقة الكهربائية للولايات المتحدة الأمريكية. وعلى الرغم من أنّه حتى أقوى المحامين لن يستطيع دحض الحاجة إلى تعزيز أمن البنية التحتية للطاقة، فليس هناك حالة واحدة موثقة لانقطاع التيار الكهربائي مرتبطة بالهجمات السيبرانية. والصورة الكرتونية، التي تبيّن أنّ الهاكر يمكنه، بالضغط على أحد الأزرار، إطفاء الأنوار في جميع أنحاء البلاد، لا تتوافق مع الواقع. فليس هناك شبكة كهرباء وطنية في الولايات المتحدة الأمريكية. وهناك أكثر من مئة شركة عامة وخاصة تدير خطوطها الخاصة، بأنظمة كمبيوتر منفصلة وإجراءات أمنية منفصلة. كما قامت الشركات بإنشاء العديد من الشبكات الإقليمية، وهو ما يعني أن مزوّد الكهرباء، الذي يتعرض لهجوم سيبراني، سيكون قادراً على استخدام الطاقة من النظم الأقرب». برأي هيرش، إن اللامركزية يمكن أن تحمي الشبكة أيضاً.

بعد ذلك، يستشهد هيرش بـ بروس شنير، عالم الكمبيوتر الذي قال: إنّه لا يعرف كيف يمكن لـ ستوكسنت (Stuxnet) أن تتسبب في تهديد جديد. وقال: «بالتأكيد، لا توجد أدلّة واقعية على أن الدودة (أي Stuxnet) كانت موجهة ضد إيران أو أي شخص آخر. من ناحية أخرى، صُمِّمَت بشكل جيد جداً وموصوف بشكل جيد»، وأضاف أنّ الخطر الحقيقي لـ Stuxnet يكمن في أنّه «يناسب بشكل ممتاز أولئك الذين يريدون أن يصدقوا أن حرباً سيبرانية تجري»[١٠]. وبرأي ضابط سابق في وكالة الأمن القومي الأمريكية، الذي شغل منصب ضابط أقدم مراقب في منصة المراقبة الخفية، ويستشهد به هيرش، أنّ وكالة الأمن القومي اكتسبت خبرة لا تقدر بثمن في مجال التدريب على مكان عمل التجسس السيبراني

في أثناء الهجوم على العراق في عام (١٩٩١م). وطُوّرت هذه الأساليب في أثناء حرب كوسوفو في عام (١٩٩٩م)، ومن ثم في العمليات ضد تنظيم «القاعدة» في العراق. وأشار الخبير إلى أنّه «أيّاً كان ما يستطيع الصينيون فعله معنا، يمكننا أن نفعل ما هو أفضل بكثير». «إن قدراتنا السيبرانية الهجومية أكثر تقدماً بكثير». ومن ثمّ، إنّ جميع التصريحات المدويّة من السلطات الأمريكية، حول تورط الصينيين في الهجمات السيبرانية، تنتمي إلى الخطاب السياسي وليس الوقائع الحقيقية.

كما يشير المتخصص المعروف في الحروب المعلوماتية والسيبرانية مارتن ليبيتسكي، الذي عمل في وكالات الدفاع الأمريكية، إلى أنّ معظم البنية التحتية المهمة في الولايات المتحدة الأمريكية تدار من شركات خاصة، وليس من الدولة. وهو يحذر من التفسيرات بروح التقسيم إلى أسود وأبيض، مقترحاً نهجاً أكثر توازناً. «يمكن لسياسة الردع الواضحة أن تحدد الهجمات السيبرانية كأعمال عسكرية يمكن أن تبرئ أطرافاً ثالثة من المسؤولية، عن طريق خفض مبادرتها في التحقيقات السيبرانية... هل يمكن للدول عندها أن تردّ بإنشاء العوائق؟ مع العلم أنّ الدول تصرّح بأنّ أيّ هجوم سيبراني يستحق إجراءات الرد، ومن الضروري تحديد الحد، الذي يبدأ بعده التحقيق القضائي. وإنّ الادعاء بأنّ هجوم ما يمكن وصفه تحديداً كتهديد، يمكن أن يكون كاذباً. من ثم تأتي أسئلة أخرى. هل يمكن أن يكون فعل الانتقام غير مناسب؟ وهل من الممكن تجنّب التصعيد؟ وحتى إذا كانت تدابير الرد مرحَّب بها في بعض الحالات، فقد لا تُتَّخذ إجراءات مضادة، لأن المعركة التي تبدأ في الفضاء السيبراني يمكن أن تنتقل إلى العالم الحقيقي بعواقب مؤسفة»[١١].

كما نرى، بنتيجة كل ذلك، أنّ المعركة البيروقراطية بين المؤسسات العسكرية والمدنية في مجال قضايا الأمن السيبراني والميزانية، التي ترتبط بها مباشرة، تجعل تقييم المخاطر في الولايات المتحدة الأمريكية نفسها أكثر صعوبة.

أما بالنسبة إلى بقية العالم، فيبدو أنّ المسؤولين في واشنطن بدؤوا يقررون نيابة عنه. وحتى من دون توافق في الآراء بشأن الأمن السيبراني وتقسيم واضح لمناطق المسؤولية بين دوائرها (تحدثت هيلاري كلينتون عن ذلك، لافتة إلى ضرورة التحديث المستمر للإستراتيجية، ووليم لين، مشيراً إلى أنّه لا يزال على العسكريين أن يقولوا كلمتهم، أي تحديد المهام)، واستمرار الخلط بين المفاهيم، وتنصيب واشنطن نفسِها صاحبة الحق في

التفسيرات والأعمال، وكأنّ الإنترنت كانت سابقاً أرضاً مجهولة (Terra Incognita)(١٢)، والآن يرفع فوقها العلم المخطط ذو النجوم(١٣).

وفي حين يواصل علماء النفس والفلاسفة مناقشة الجدال حول ما إذا كان الوجود هو الذي يحدد الوعي أو الوعي يحدد الوجود، تواصل حكومة الولايات المتحدة الأمريكية، باستخدام أدوات تكنولوجيا وسائل الإعلام الجديدة، نشر الدعاية والتلاعب بالرأي العام بمراقبة الذين علقوا بسنارة التقدم التكنولوجي، وهذه المرة في فضاء عالمي افتراضي.

الهوامش

(١)- سافين ل. الولايات المتحدة الأمريكية تستعد «لفصل» العالم كله. ٢٠١٠/٩/٤م. مؤسسة الثقافة الإستراتيجية.

[Electronic resource] URL: http://www.fondsk.ru/news/201004/09//ssha-gotovjatsja-otkljuchit-ves-mir.html (date of the application 02.05.2011).

(2)- Secretary of State Hillary Rodham Clinton On the Release of President Obama Administration's International Strategy for Cyberspace. May 16, 2011.. [Electronic resource]

URL: http://www.state.gov/secretary/rm/2011163523/05/.htm (date of the application 17.05.2011).

(٣)- تشيرنينكو إ. أجهزة الكمبيوتر تحضر برنامجاً سلمياً. صحيفة «كوميرسانت». العدد ٧٦ (٤٦١٧). ٢٠١١/٤/٢٩م. [Electronic resource]

URL: http://kommersant.ru/doc/1631397?isSearch=True (date of the application 17.05.2011).

(4)-US Military Step Up Cyber Space Security Strategies.// Defence IQ. [Electronic resource] URL: http://www.defenceiq.com/article.cfm?externalID=2460 (date of the application 30.05.2011).

(5)-William J. Lynn III W. Defending a New Domain: The Pentagon's Cyberstrategy.// Foreign Affairs. September/October 2010.

[Electronic resource] URL: http://www.foreignaffairs.com/articles/66552/william-j-lynn-iii/defending-a-new-domain (date of the application 29.08.2010).

(6)- Webster S. Pentagon may apply preemptive warfare policy to the Internet. August 29, 2010. [Electronic resource]

URL: http://www.rawstory.com/rs/20100829//pentagon-weighs-applying-preemptive-warfare-tactics-internet/ (date of the application 30.08.2010).

(7)- Webster S. Pentagon may apply preemptive warfare policy to the Internet. August 29, 2010. [Electronic resource]

URL: http://www.rawstory.com/rs/20100829//pentagon-weighs-applying-preemptive-warfare-tactics-internet/ (date of the application 30.08.2010).

(8)- Nakashima E. Pentagon considers preemptive strikes as part of cyber-defense strategy. Washington Post. August 28, 2010. [Electronic resource] URL:http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/201028/08//AR2010082803849_pf.html (date of the application 02.10.2010).

(9)- Daniel L. Lynn Outlines Cyber Threats, Defensive Measures.// American Forces Press Service. Aug. 25, 2010.

[Electronic resource] URL: http://www.defense.gov/news/newsarticle.aspx?id=60600 (date of the application 02.10.2010).

(10)- Hersh, Seymour. The Online Threat. Should we be worried about a cyber war? November 1, 2010. The New Yorker. [Electronic resource] URL: http://www.newyorker.com/reporting/2010101101/01/11/fa_fact_hersh?currentPage=all (date of the application 02.05.2011).

(11)- Libicki, Martin C. Cyberdeterrance and cyberwar. Rand 2009, p. XIX

(١٢)- Terra Incognita من اللاتينية وتعني «الأرض غير المعروفة»؛ وهو مصطلح يستخدم في رسم الخرائط للمناطق التي لم تُعَيَّن أو تُوَثَّق بعد «المترجم».

(١٣)- أي علم الولايات المتحدة الأمريكية «المترجم».

كيف تصبح محلِّلاً نفسياً لذاتك ؟(١)

أ. روبيرتي
ترجمة: د. غسان السيد

نحـن جميعـاً بحاجة إلى التحليل النفسي. هذا، على الأقـل، رأي المحللين النفسانيين وعلمـاء النفـس، واليوم أكثر مـن أي وقت مضى، إمـا لأننا مصابون بالعصاب فعـلاً، أو لأننا نعتقـد ذلك. يمكن لعدد قليل مـن الأشخاص أن يقاوموا التوتر الذي تفرضه عليهم الحياة الحديثة وغالباً من باب الجهل أو لأسباب عائدة إلى بيئتهم.

لكن العصاب لا يعني الجنون؛ إنها طريقة للتصرف في مواجهة ظروف الحياة اليومية والهمـوم وخيبـات الأمـل والآلام التي تطبـع حياتنا النفسيـة بطرائق مختلفـة وتتمظهر عبـر آلاف الإزعاجـات التـي تحـاول أن تخفي مصدرهـا بطريقة متقنة. إن مـن يعاني من الضغوطـات وحـالات القلـق والخوف والعقد والأفـكار الجامدة والهوس والكبت والأزمات الهستيريـة ليـس، كما نعتقد غالبـاً، مجنوناً بصورة كاملـة، ولكنه، ببساطـة، عصابي، ويمكن التأكيد أننا جميعاً عصابيون ضمن حد معين. نحن نعرف مقدار الصعوبة اليوم في الحفاظ علـى هدوئنـا وتوازننـا المهدديـن، جدياً، مـن العالم الخارجـي الحالي. فـي كل حال، من الممكن الوصول إلى الهدوء والتوازن أو استعادة السلام والانسجام الداخليين عندما يكون العصـاب قـد أصبح متقدماً مسبقـاً؛ يجب ألَّا ننسى أن العصـاب المتغلَّب عليه يفيد كواق نهائي ضد أي انتكاسة محتملة.

ما المحلل النفسي؟

يكمن المفتاح الذي يسمح بإيجاد الحل لأكثر صراعاتنا وآلامنا الحميمية في التحليل النفسي الذي يعني حرفياً: «تحليل الحياة النفسية»، أي الروح. عرَّفه فرويد بوصفه «طريقة للعلاج الطبي للأمراض العصبية»، مع الاعتراف بأن التقنيات المستخدمة، غالباً، هي متناقضة تماماً مع تقنيات الطب التقليدي.

التحليل النفسي هو، ولهذا السبب تحديداً، علم صعب لأنه لا يستند إلى أفعال، ولكنه يستند إلى كلمات، وذكريات، وحركات، وأحاسيس، وانفعالات، وأحلام يقظة، إلخ. إنه علم مجرد ضمن الحد الذي يكون فيه حقل ملاحظته لا يمتلك ملموسية العلم الدقيق.

إن الأمراض النفسية ليست أقل خطورة من أمراض الجسد على الرغم من صعوبة كشفها ومعالجتها. إذا قارنا، مثلاً، عقدة الدونية بعيب جسدي فإننا سنرى أن العقدة، على المدى الطويل، ستسبب ألماً أكبر من العيب الجسدي. إن العيوب النفسية تسبب ضيقاً مستمراً يتحكم بشخصية الكائن البشري.

يستطيع الأعمى أو المقعد الذي يمتلك السكينة وقوة الشخصية أن يكون سعيداً. والرجل السليم جسدياً، ولكنه يعاني من عقد وضغوطات، لا يمكنه أبداً مواجهة صعوبات الحياة، أو الاستفادة من أجمل لحظاتها.

التحليل النفسي هو، إذن وبشكل من الأشكال، تربية مستمرة لتحرير الطاقات التي يستهلكها الفرد خلال عصابه، وتوجيهها نحو ما يرغب فيه فعلاً. التحليل النفسي يكشف أسباب العصاب، ويقوّم عيوبه. يمكن أن يشكّل أي عصاب موضوع تحليل نفسي يظهر جيداً أنَّ لا شيء في حياتنا النفسية يحصل مصادفة.

النسيان لا يحل شيئاً

يمكن القول إن سر السعادة يكمن في امتلاك ذاكرة سيئة. لا يمكن نسيان الآلام والصدمات النفسية، لأنها تترك دائماً ندبة لا تمحى في لاوعينا، ولهذا فإنه يجب التسلح بالشجاعة ومواجهتها بشكل مباشر.

إن دفن حدث مزعج في أعمق مكان من الذاكرة لا يجعله يزول. إن وهم النسيان له، في العادة، نتائج أخطر من الحدث الذي نريد نسيانه. هذا الحدث لا يزول، بل بالعكس، ينبثق

ثانية في مرحلة لاحقة بشكل متحوّل ولا يمكن التعرُّف عليه. في موازاة ألم مادي تظهر أمراض أخرى أكثر غموضاً، وغير محددة، مثل السرطان، مع تشعبات لا تحصى تتطور في اللا وعي. هل تجب مراجعة محلل نفسي وشرح ماضينا له؟

بالتأكيد، لا. من الواضح أن حالات العصاب كلها لا تتطلب علاجاً طبياً. في المقابل، علينا مواجهة الحقيقة كما هي موجودة وتعلُّم مراقبة النفس من الداخل. هكذا يمكن تحسين موقفنا في مواجهة الحياة والمقرَّبين. ونرفع من قدرتنا العقلية التي هي، غالباً، أقل مما يمكن أن تكون عليه، لأنه قلما نستفيد من قدراتنا العقلية. إن الحياة اليومية التي هي، غالباً، ليست أكثر من ساعات متتالية بائسة- يتخلى العصابي، بفعل مازوخية خاصة، عن السعادة التي يتمناها بشدة- ستبدو مختلفة. إن المشاكل التي يعاني منها الشخص العصابي ستحل بالتدريج، وستعطيه ثانية الرغبة في الحياة.

عوائق الحياة الحديثة

سيبدو، بعد قراءة هذه المقدمة، أننا نتحدث عن وجود عصاب وحيد وعام وجماعي سيحوّل مرضاً إلى ظاهرة اجتماعية، وهو، بالعكس، فردي ولا يمكن معالجته والشفاء منه إلَّا بصورة فردية. هذا غير صحيح على الرغم من أنه مسوَّغ بالتأكيد. مع التقدُم وتطور مجتمع الاستهلاك ازدادت الاضطرابات العصبية النفسية بإيقاع هذياني حقيقي. تشركنا هذه الحضارة الجديدة جميعاً في سباق حقيقي من أجل الكسب والتفوق على أصدقائنا، وأعدائنا، وزملائنا، وأقربائنا، وجيراننا، إلخ. الحياة الحديثة تبعد الإنسان عن الطبيعة، وتمكّنه وتجعله إنساناً آلياً وتشوشه وتخضعه فجأة لتغيرات وضوضاء مستمرة وهوسية، ولأنظمة غير متوازنة، ومعلومات متناقضة تتراكم دون أن يكون في مقدوره صياغة حكم متوازن، وعقلاني بالتأكيد. يميل كل تجمع مديني إلى التحول بسرعة كبيرة إلى تكتّل فوضوي يجمع ناساً عصابيين يعانون من اضطرابات نفسية.

إذا قارنا إنسان القرن الأخير مع إنسان القرن العشرين، فإن الاختلاف كبير جداً. كان المسافر قديماً يستطيع من زجاج عربته أن يتأمَّل العرض البطيء للمناظر، في حين أن السائق في أيامنا هذه محصور في سيارته، أو راكب على دراجة نارية يسير بأقصى سرعة ولم يعد لديه كثير من الرغبة للانتباه إلى المنظر الطبيعي، لأن نظره يذهب باستمرار نحو صور جديدة تتلاحق بلا انقطاع. من المؤكَّد أن الإنسان، سابقاً، كان يصل في نهاية رحلته

أكثر تعباً ولكنه كان تعباً جسـديـاً فحسب في حين أن المسافر اليوم يعاني، إضافة إلى التعب الجسدي، من تعب فكري شاق.

صحيح أننا نعيش اليوم زمناً أطول. والجسد البشري يقاوم، بصورة أفضل، ضد الأمراض بفضل تطور الطب واكتشاف منتجات صيدلانية جديدة؛ أملنا في الحياة ازداد. في المقابل، أصبحت نفسيتنا أكثر هشاشة، ولهذا السبب من المهم حماية النفس جيداً. لا يمكن البدء بتحليل، أو تحليل ذاتي، دون اتباع بعض القواعد، والبرهنة على المواظبة كما سنرى لاحقاً.

اعتراضات

عندما تصل إلى هنا يمكنك أن تتساءل إذا كان كل شيء ضرورياً. هل من المفيد القيام بالتحليل الذاتي، عبر ربط أحداث بعيدة بأحداث أخرى ليس بينها، في الظاهر، أي علاقة؟ ألا تعرض نفسك لخطورة أن تصبح أقل تلقائية وصدقاً، وأكثر تصنعاً، وأقل طبيعية؟ أليس من الأفضل، في بعض الحالات، تجاهل كل شيء؟ أليس من الأفضل التظاهر بأن كل شيء في اللا وعي يسير جيداً في حين أننا نعاني من عصاب عام يمكن لإجازة قصيرة أو مهدئ أن يحل المشكلة؟

بعبارات أخرى، أليس من الحكمة أكثر وضع كل شيء في حساب الصحة؟ نجيب عن هذه الأسئلة جميعها بأن الجهل لا يمكن أن يكون إلّا ضاراً. إن العيش في مثل هذا التعامي، ووضع الرأس في الرمال لكيلا ترى المخاطر التي تترصدك، ليس له أي معنى.

الجهل يجعل الإنسان كائناً هشاً من دون دفاع. إذا تعلَّمنا جميعاً معرفة ذواتنا بصورة أفضل، دون إغلاق العينين عن أخطائنا، فإننا سنسهم، بلا شك، في خلق عالم أفضل. إن تحليل الحالة النفسية لا يعني التحرر من الأفعال المتسمة بالعصاب قليلاً أو كثيراً فحسب، ولكن هذا لا يعني أيضاً أن تصبح أكثر تسامحاً، وأكثر تفهماً لقريبك. أليس هذا سبباً كافياً؟ إن معرفة أسباب الاضطرابات تؤدي أيضاً إلى معرفة النقاط الأكثر تنغيصاً والمسببة للشعور بالخجل في شخصيتنا. ربما لا يكون الشر الذي يعاني منه العالم إلّا شكلاً متحولاً من العصاب؛ يضاف إلى ذلك، أليس الهدوء دليلاً على توازن داخلي كامل؟

يدَّعي بعضهم أنه يجب تجنب التأمل الداخلي لأنه لا يؤدي إلّا إلى زيادة القلق، والتشنجات العصبية، وحالات الهوس، وحتى الأمراض الجسدية، لأنه يقودنا نحو متاهة تغفو فيها المسوخ التي يولدها اللاوعي، والتي لا يمكن بعد ذلك العثور على المخرج منها. يوجد هذا التشكيك

في البيئات كلها مهما كان المستوى الفكري. التحليل النفسي، من بين العلوم كلها، هو، دون شك العلم الأكثر تعرضاً للانتقاد، والازدراء، ولكن من ينتقده يجهلون غالباً أنهم هم من يحتاج أكثر من غيرهم إلى تحليل نفسي مؤهل.

في الحقيقة، إن موقفهم ليس أكثر من ردة فعل دفاعية نابعة من اللاوعي، كما لو أنهم يريدون عدم الاعتراف إلى أي حد هم بحاجة فعلاً إلى الإحاطة بشخصيتهم. يقوم بعضهم بأداء دور الأخلاقي ويستند إلى الإيمان الديني، ويعتقد آخرون أن المحللين النفسانيين يفسرون كل شيء بإرجاعه إلى الجنس، ويسخر آخرون أيضاً منهم بطريقة حمقاء. يمكن التساؤل، إذن، لماذا يقلقون هذا القلق كله من شيء ليس له، من حيث المبدأ، أهمية كبيرة، ويشغلون بالهم بأولئك الذين يراجعون طبيباً نفسياً من أجل حل مشكلاتهم.

في واقع الأمر، عدد كبير منهم يدفعهم شعور سري من الإحساس بالذنب، إلى نقطة عميقة داخلهم يجهلونها. إنهم يخافون من الطبيب النفسي مثلما يخشى الأطفال من والديهم عندما يرتكبون حماقة. إنهم يخافون من الانكشاف؛ أما بالنسبة إلى الباقي فقد كتب فرويد نفسه:

«ترتكز نظرية التحليل النفسي كلها على تصور المقاومة التي يبديها المريض عندما نحاول إحضار المشاعر المكبوتة في اللاوعي إلى الوعي الواضح».

يفضّل الطبيب النفسي الاستماع إلى اعترافات مريضه عبر الاختباء منه لكيلا يسبب الحوار المباشر، وجهاً لوجه، اضطراباً له، ولكيلا يشعر بالتوتر والعصبية ويستطيع التغلب بسهولة على الآليات الدفاعية التي تعيق المعرفة الحقيقية للذات وللحقيقة. يستطيع الأطباء النفسانيون الاستشهاد بمئات الحالات التي لا يجرؤ فيها المريض على قول كلمة واحدة، على الرغم من مجيئه بمحض إرادته، وينتظر من المختص أن يستطيع، من باب السحر، أن يحل مشكلاته مباشرة دون أي تعاون منه. يجب عدم الخوف من الذهاب لرؤية طبيب نفسي حينما نشعر بالحاجة إليه لأنه لا يمكن إلَّا أن نشعر بالتحسن بعد الزيارة.

التحليل الذاتي: الدلالة، الفائدة والمخاطر

قال سيغموند فرويد: «التحليل النفسي يُعلِّم، قبل كل شيء، مع الذات عبر تحليل شخصيتنا الخاصة».

لنحدد أنه لا تكفي مراقبة التصرفات المتصنّعة نسبياً، ولكن، وكما أراد فرويد، يجب مراقبة مجموع الظواهر النفسية التي يمكنها أن تشكّل مادة لتحليل ذواتنا.

من المنطقي، نتيجة ذلك، أن يحلل الطبيب النفسي ذاته قبل أن يمارس ذلك، لكي يحرر روحه من الاضطرابات والأعراض المرضية العصبية التي تعيق تشخيصاته المرضية وتوازنه المهني. يضاف إلى ذلك أن كل شخص يقرر مراجعة طبيب نفسي لا يمكنه الادعاء أنه سيبقى على هامش العلاج ويتخلى عن بذل أقل جهد لكي يساعد المختص الذي لا يمكنه أن يفعل شيئاً للمريض دون تعاونه. على المريض نفسه أن يجد القوة الضرورية لكي يشفى، وتحديداً من خلال التدقيق في تجاربه وذكريات طفولته؛ وهنا تكمن القدرة على الشفاء كلها.

إن نفسيتنا منظّمة مثل خزانة يمكن القيام بجردها، ودراسة الأغراض الموجودة فيها غرضاً غرضاً. الطبيب النفسي ليس إلهاً ولا كاهناً، ولكنه مرشد. تكمن مهمته في العثور على أفضل طريق تسمح بالوصول إلى الحقيقة.

في المقابل، حينما نقرر تحليل أنفسنا ذاتياً دون العودة إلى طبيب نفسي، فإن هذا يتطلب جهداً كبيراً من الإرادة من أجل تجنب أي رغبة في التخلي الذي يؤدي إلى تراجع المعنويات أو الكسل. هذا التحذير ضروري؛ في الحقيقة، يجب ألَّا يأخذ أي شخص القرار بتحليل نفسه ذاتياً، دون أن يعرف، مسبقاً، المخاطر التي يعرّض نفسه إليها حينما ينتهي إلى التوقف بسبب رعبه من اكتشافاته الخاصة. هذا ممكن جداً؛ ولهذا يجب تجنب التخلي عن ذلك بأي ثمن لكيلا يقع ضمن حالة مرضية من التأمل في الذكريات الأكثر تنغيصاً، والتي ستكون سبباً للإشفاق على الذات الذي سيقدم بدوره سبباً جديداً للإحباط.

من المفيد، كذلك، قبل البدء، اتباع هذه النصائح:

١- قرر الذهاب حتى النهاية بشجاعة دون التهرب من الذكريات السيئة، ولكن ليس أيضاً استعادتها والتأمل فيها.

٢- كن مقتنعاً أنك تستطيع أن تكون سعيداً لأن السعادة ليست إلَّا إسقاطاً لحالتنا النفسية على العالم، الذي يبدو لنا جيداً أو سيئاً بحسب طريقتنا في النظر إليه.

٣- حينما يكون قرارك قد اتخذ، لا تقع في خطأ تأخير التحليل لأن هذا يوازي التراجع خوفاً من خيبة الأمل.

٤- انتظر أن يسمح لك التحليل بالشعور بالتحسُّن.

٥- احترم، منذ البداية، القواعد الأساسية الآتية:

أ- خصص للتحليل الذاتي نصف ساعة في اليوم على الأقل، ويفضَّل أن يكون ذلك مساءً، قبل النوم.

ب- سجّل الذي يبدو مفيداً في مفكرة تكون وظيفتها مشابهة لوظيفة الطبيب النفسي.

ت- جاوب بكل صراحة عن الأسئلة التي ستطرح في الفصول الآتية.

ث- لا تتحدث عن ذلك مع أي شخص لأنك تخاطر بأن تترك نفسك تتأثَّر ببعض النصائح السيئة التي يمكن أن تدفعك، بعد ذلك، إلى التخلي عن كل شيء.

توجد نصيحة مهمة أخرى: هذا الكتاب ليس موجهاً إلى أشخاص يعانون من عصاب مزمن والذين يجب عليهم أن يتوجهوا بسرعة إلى طبيب نفسي. هذا الكتاب نوع من الوجيز في الجمباز الفكري السهل ليس له محاذير، وليست له مخاطر، يساعد القارئ على التعرُّف على نفسه بصورة أفضل، والحفاظ على صحته النفسية والوصول إلى توازن كامل؛ بعبارات أخرى، هذا الكتاب يساعده على الإحساس بأنه في وضع أفضل، وبأنه يقبل المجتمع بصورة أفضل. في كل حال، لا يدعي هذا الكتاب أنه يحل محل المحلل الذي لا تخضع أهميته لأي شك، كما أنه لا يقترح مناهج علمية جديدة في التحليل النفسي الذاتي.

استجواب ذاتي

ابدأ باختبار وعي شبيه بالاختبارات التي تعلمناها في طفولتنا. تخيَّل أنك أمام مرآة سحرية قادرة على عكس جوهرنا الأكثر حميمية، ولاحظ الذي تراه عليها. سيسمح لك هذا الاختبار الأول بالحصول على سلسلة من المعطيات التي ستفيد في الإحاطة بشخصيتك. الأسئلة كثيرة؛ والإجابة عن عشرة أسئلة كل مساء ستكون كافية. إذا وجدت صعوبة في التركيز دوّن هذه الأسئلة والأجوبة في مفكرتك اليومية. ليس لهذه الأسئلة، التي يمكن أن نضيف إليها عدداً لا يحصى، إجابات جيدة أو إجابات سيئة، لأن الأمر لا يتعلق بمسابقة، ولكنه يتعلق بمنهج للتفكير، لكي نحكم على أنفسنا، ونحصل على صورة أكثر وضوحاً عمَّا نحن عليه فعلاً.

هل أنا خجول؟

هل أنا عدواني؟

هل أنا مستهتر؟

هل أنا مفرط في الحساسية؟

هل يوجد شخص أشعر تجاهه بكره عميق دون سبب؟

هل أجد نفسي لطيفاً؟

هل يقع الخطأ على أحد ما لأنني لم أستطع، حتى الآن، تحقيق ما أرغب في تحقيقه؟

هل يقع الخطأ على أحد ما إذا لم أنجح في الحياة (مثلاً في العمل، والحب)؟

هل أنا متشدد؟

هل أنا ضعيف؟

هل ألوم والديَّ على تربيتهما لي؟

هل أشرب كثيراً؟

هل أدخن كثيراً؟

هل أتناول حبوباً منومة لكي أنام؟

هل أتناول حبوباً مهدئة؟

هل أشرب كثيراً من القهوة؟

هل أتجنب الاتصال بصديق (لمعرفة أخباره والثرثرة معه) خوفاً من إزعاجه فحسب؟

هل أعد نفسي أذكى من أصدقائي، ولكن قلما أقدِّر حق قدري؟

هل أؤمن بالقدر؟

هل أنتقد الشباب الحالي؟

هل أنتقد جيل والديَ؟

هل أنتقد تصرف الجنس الآخر؟

هل أنتقد المجتمع الحالي، مع اعتقادي بأن أي شيء أو شخص لا يمكنه تغييره؟

هل يبدو لي معيباً تغيير الفكر؟

هل أنا ملحد؟

هل أنا كاثوليكي ممارس دينه؟

هل أنا متطيّر؟

هل أعاني من الأرق؟

هل أنام أكثر من اللازم؟

هل آكل قليلاً؟

هل يبدو لي أننا نتحدث كثيراً عن الجنس؟

هل أعتقد أننا لا نتكلم عن الجنس أبداً بما يكفي؟

هل أشعر غالباً بالشفقة على نفسي؟

لنتحدث أولاً عن الاضطرابات العصبية. دوّن في مفكرتك أو دفترك كل الحركات المضحكة والتي لا معنى لها والتي تقوم بها بصورة آلية ولا تستطيع تفسيرها عبر الإجابة عن الأسئلة الآتية:

هل ألمس غالباً أنفي أو أذني أو شعري خاصة حينما أركّز؟

هل يحصل أن أقوم بقضم أظافري أو رأس قلم رصاص؟

عندما أتحدث بالهاتف، هل يمكنني مقاومة الميل إلى الرسم أو كتابة شيء ما، دون أي معنى، على طرف ورقة أو حتى على دفتر العناوين؟

هل لدي عادة فرك اليدين باستمرار كما لو أنني أغسلهما؟

هل أحرك جنبي دائماً عندما أكون جالساً؟

هل أركّز بصورة أفضل إذا قطبت حاجبي أو إذا سحبت لساني قليلاً؟

هل أبدأ، أحياناً، بالسعال دون سبب؟

هل أحك الرأس، والجبين، والرقبة؟

هل أفرك عينيَّ؟

الاضطرابات ليست ردات فعل تشنجية لعضلات الوجه فحسب، ولكنها أيضاً أفعال صغيرة لا إرادية تبدو منبعثة من شخص آخر. إذا لم تكن قادراً على ملاحظتها بنفسك، اطلب من مقربين إليك أن يدلوك عليها لأن هذا يسمح لك بالتعرف بصورة أفضل على الأسرار الأكثر حميمية في شخصيتك.

مفهوم الطبيعية: الذهاني، المريض النفسي والمتخلّف عقلياً

في الواقع، ينتج هذا الاستجواب عن سؤال أساسي في الشك قادك إلى التحليل الذاتي: «هل أنا طبيعي؟»

السؤال في ذاته طرح بطريقة سيئة، لأن عليك أن تتخلى عن مفهوم الطبيعية إذا أردت متابعة هذا التأمل الداخلي. الطبيعي، من حيث المبدأ، هو كل ما يتوافق مع المعيار، أي أكثرية الحالات؛ ولكن لنفترض أن هذه الأكثرية عصابية، هل يجب علينا أن نستنتج من ذلك أن العصاب هو أيضاً حالة طبيعية؟

في الواقع، الطبيعية البشرية مصنوعة من حالات غير طبيعية، ولهذا فإنه من العبث الحديث عن أشخاص طبيعيين، وأشخاص عصابيين. في كل حال، من أجل تمييز الطبيعي من المرضي، يجب أن نكون أكثر تحديداً. من المستحيل تقسيم الناس إلى طبيعيين، من جهة، وعصابيين (أي غير قادرين على التصرف بطريقة إيجابية في مواجهة المصاعب) من جهة أخرى لأنه يوجد، أيضاً، ذهانيون (أي مجانين)، ومرضى نفسيون (مجرمون، مدمنو كحول، منحرفون، متعاطو مخدرات... إلخ.) ومتخلفون عقلياً. هذا التقسيم ضروري من أجل عدم الخلط بين العصاب ومختلف الأمراض العقلية الخطيرة.

يستخدم عدد من الكتّاب والأطباء النفسيين تعبير «طبيعي» لوصف فرد سليم نفسياً. يمكن استخدام هذا التعبير، عند الضرورة، كنقيض المرض الذي نريد معالجته (لأن الطبيعي سيكون الفرد القادر على عيش حياته دون أن يجد نفسه منخرطاً في نزاعات لا تحتمل مع وسطه الاجتماعي والعائلي).

في كل حال، سنتجنب هذه المقارنة في التحليل الذاتي لأنها يمكن أن تثير لبساً، وتؤدي إلى خلط بين مفهومي الطبيعية والجنون.

لنفترض، مثلاً، أنك اكتشفت وسجلت في ملاحظاتك عشرات الحركات التي لم تنتبه إليها من قبل، وأنك اكتشفت أنك خجول ومتشدد وتتأثّر بسرعة... إلخ. وأنت ترى قائمة نقاط ضعفك كلها والمسرودة بهذا الشكل (والتي ربما لم تنظر إليها قط إلّا بصورة منفردة)، فإنه يمكنك أن تستخلص منها نتائج مبكرة، وأن تعتقد أنه من المستحيل التغلُّب على هذا الكم من العيوب، ولا يمكن لشيء أن ينهي الإحباطات التي تعصف بك. في هذه الحالة، ضع قلمك، وأغلق دفترك وتوقف عن أي تحليل ذاتي. عليك، في هذه الحالة وقبل أي شيء، البحث عن

التغلُّب على هذه النزعة للتراجع التي ستسيطر عليك بعد أن تنهي استجوابك. فكّر في أن الآخرين قلما يكونون أفضل منك، إذا كان هذا يشعرك بالراحة، وليس بالضرورة أن يكون هؤلاء ممن تَكِنُّ لهم احتراماً كبيراً. إن الضيق الذي تشعر به وأنت تقرأ أجوبتك- التي سيكون قسم كبير منها متناقضاً- سيكون الدليل على أن هذه الخطوة الأولى لم تكن عبثية، لأنها ستسمح لك باكتشاف شيء لم تكن تفضل تجاهله.

حينما ينتهي اختبار وعيك، أعد قراءة الأجوبة الأهم والأكثر فائدة من أجل تجميعها ضمن عناوين، مثلاً:

١- أنا عدواني.

٢- أكره السفر.

٣- لست وفياً تماماً، ولكنني، في المقابل، غيور جداً.

٤- أعاني من الأرق.

٥- أقضم أظافري.

حاول أن تضع أسباباً لكل واحدة من هذه النقاط المختلفة، لأنه حينما يعرف السبب سيكون من السهل تدارك النقص والعيوب.

انظر إلى كل مشكلة بشكل منفصل، وحاول أن تميّز العيوب التي تعاني منها أكثر من غيرها (أو يعاني منها المقربون منك) من العيوب التي يبدو أنها تشكّل جزءاً لا يتجزأ من طريقتك في العيش. وهكذا لن تقلق أبداً من أنك متدينٌ؛ في المقابل، أنت ستتساءل حول تدينك. كذلك يمكن تفسير الشراهة على أنها حاجة فيزيولوجية للأكل، ولكن ذلك غالباً نتيجة فقدان الحنان. خذ مثلاً الإجابة الإيجابية عن السؤال (٢) وتساءل:

١- هذا النفور من السفر يحبطك إلى حد أنك تشعر بعدم الراحة لمجرد التفكير في الذهاب في رحلة، أو أنك تجد، دائماً، الحجة المناسبة لكيلا تسافر، أو أنك تحتاج لتناول حبوب مهدئة مسبقاً، أو أيضاً، أنك تعاني من أنواع القلق كلها، وتخشى، مثلاً، أن يحترق بيتك خلال غيابك، أو أن تقع مريضاً خلال الرحلة دون وجود شخص يعتني بك،... إلخ.

٢- ربما يعود هذا النفور إلى سبب محدَّد (مثلاً، نجوت خلال رحلة سابقة، بمعجزة، من حادث رهيب، أو أنك تعرضت للسرقة خلال غيابك).

من السهل التغلب على هذا النوع من التشدد بقليل من الإرادة والسيطرة على الذات إلَّا إذا كان الأمر يتعلق بنفور حقيقي من السفر؛ في كل حال، حينما يكون هذا النفور مسوغاً، مثلما هي الحالة الثانية، فإننا نواجه ردة فعل طبيعية ومنطقية للنفس أمام حدث مزعج. عندما لا يكون التقزز مرتكزاً على أساس، فإنه يجب العثور على سبب ذلك على الرغم من أنه يمكن أن يكون قد نسي منذ سنوات بعيدة.

لنفترض أنك رأيت، منذ زمن بعيد، حادث سيارة أنهت حياة شخص معين، ربما يكون عزيزاً. يمكن لهذا الحادث، ودون أن تعيره اهتماماً، أن يجرح بعمق لا وعيك، ويكون هو سبب حساسيتك تجاه الرحلات؛ ولهذا فإنه يجب عليك، في حالة النفور غير المسوِّغ، أن تحاول إيجاد السبب البعيد لذلك.

الحزن معاناة للنفس، ولكنها معاناة يمكن التغلب عليها. القلق، في المقابل، أكثر حدة وإزعاجاً ويؤثّر في أفعالنا كلها مهما كانت.

ما هي نفس الإنسان؟

يحدث التحول من الصدمة النفسية إلى عرض عصابي ضمن اللا وعي. يقول فرويد: «العمليات النفسية... لا واعية، في حين أن العمليات الواعية هي جزء من حياتنا العقلية كلها». هذا يعني، بعبارات أخرى، أن نفسيتنا تفلت من مراقبتنا، كما لو أنها غريبة عنَّا، تتصرف بطريقة غير مفهومة؛ ولكن علينا تجنب هذا والوصول إلى السيطرة على نفسيتنا عبر استخدام أكبر قسم ممكن من قدراتنا، ومراقبة انفعالاتنا، والعمل على المحافظة على توازننا النفسي. ولهذا، فإنه لا تكفي العودة إلى الإيمان أو إلى المسوغات العائلية. لا يمكن للإيمان والمحيط والعائلة أن تحل، وحدها، الخلل العاطفي للإنسان؛ إضافة إلى ذلك، فإنها قد تقوم بالتعويض عن عدم توازننا عبر فرض نظام صارم يمكن، في الظاهر، أن يعطي نتائج جيدة، ولكنه، في بعض الحالات، يعمّق الاضطراب العصبي.

في الواقع، لا يمكن النظر إلى النفس على أنها شيء ملموس ووحدة في ذاتها. تكمن أهمية فرويد تحديداً في أنه تعرَّف على وجود ثلاثة مستويات فيها، وكل مستوى له وظائفه الخاصة:

١- الأنا (أو الذات أو أيضاً الشعور). إنها عنصر الشخصية الذي هو على علاقة مع العالم الخارجي بصورة واعية، والذي يعمل وسيطاً بين الواقع واللاشعور.

٢- الهو (أو اللاوعي). إنه الجزء الأعمق من الشخصية، والذي يفلت منه كل أخلاق أو حكم عن الخير والشر. تأتي طاقته من الدوافع البدائية وغير العقلانية في خدمة المتعة واللذة.

الزمـن غريب عنه، بعكس الأنـا، وللرغبات والدوافع عنده سـمة الديمومة؛ إلى حد أنه يحتفظ بعدوانيته لسنوات وسنوات. ولا تفقد هذه الدوافع طاقتها إلَّا عندما يكتشفها الشعور عبر المعالجة النفسية وتصبح حدثاً ينتمي إلى الماضي.

٣- الأنـا الأعلى. إنها أسـاس الحس الأخلاقي لأنها تخضـع الأنا للمبـادئ الأخلاقية الأكثر صـرامة. إنها تتطور مباشـرة بعـد الطفولة وتتدعَّم خلال المراهقـة؛ لا يوجد عند الطفل الصغير، إذن، وعي أخلاقي. مع مرور السنوات، تحل الأنا الأعلى محل سلطة الأبوين والأسـاتذة، وهي امتداد مباشـر لهم. إن تشدُّد الأنا الأعلى لا يرحم، وهي لا تعرف التسامح، ومثالها هو الكمال الذي يخضع له الأنا الفقير باستمرار.

الحدود بين الأنا والهو والأنا الأعلى ضـبابية وغامضة. في الواقع، إن العلاقات بين هذه المستويات الثلاثة تشكّل مجموعاً واحداً، وشخصية واحدة.

الأنا هي التي تخضع لمتطلبات المستويين الآخرين. فمن جهة تفرض عليها الأنا الأعلى رقابة ونقداً دائمين يسـببان ضـغوطات نفسـية وعقد الإحسـاس بالذنب، حينما لا تحترم القواعد الأخلاقية التي تفرضها عليها.

يتصرف الهو، من جهة أخرى، كقدر يفيض دوافع ورغبات. قال فرويد بخصوص العلاقات بين الأنا والهو: إنَّ الأنا كانت الفارس والهو حصـانه. يمتلك الحصـان الطاقة والقوة للجري ولكـن الفارس هو الذي يقـوده ويختار الطريق. ولكن العكس هو الـذي يحدث غالباً؛ يترك الفارس نفسـه منقاداً من حصـانه، متخلياً عن العنان، وعن إمكانية اختيار قدره له بصـورة واعية نتيجة ذلك.

هكذا يجب على الأنا أن تعاني من استبدادية الطاغيتين (الهو والأنا الأعلى). من المؤكَد أن حالات العصـاب، والقلق، والإحباط، والعقد النفسية ستكون، بهذا الشكل، مسوّغة تماماً. إن مهمة شعورنا (أي الأنا) صعبة إلى حد كبير لأن عليها أن توفّق بين قوى متناقضة تضغط عليها (الهو الذي يدفعها إلى الفعل والأنا الأعلى التي تلجمها)، من دون امتلاك الوسائل التي تسمح لها بالتغلب على هذه الصعوبة.

تجد الأنا، المجبرة على الاعتراف بعجزها، نفسها غارقة في القلق، قلق عصابي عبر العلاقة مع الهو، وقلق أخلاقي في مواجهة الأنا الأعلى المتشددة، كما لو أن المستويين الآخرين من البنية النفسية يعاقبان الأنا، أحدهما يعاقبها لأنها لم تخضع له (الأنا الأعلى)، والآخر لأنها قاومت دوافعه القوية (الهو).

أسرار الحياة النفسية

الهو يخزّن كلَّ تجاربنا المتحولة إلى دوافع ورغبات تغلي وكأنها حمم بركانٍ، مظهرة باستمرار الرغبة المباشرة في الإشباع. إذا لم تتدخل الأنا الأعلى للجم الأنا، فإنها ستجد نفسها منقادة من الهو بصورة كاملة.

لنفترض، مثلاً، أن فتاة شابة تزوجت مليارديراً دون أن تحبه. من الواضح أن ما يدفع هذه المرأة إلى هذا الزواج المصلحي هي الرغبة في عيش حياة سهلة، ومترفة تسمح لها بأن تحصل على ملابس جميلة ومجوهرات ورحلات،... إلخ.

يوحي لها صوت وعيها ألَّا تخون زوجها عبر وعود كاذبة في الحب، ولكنها تفضل تجاهل هذه الوعود ولا تفكّر إلَّا برفاهية حياتها المستقبلية. تأمل المرأة الشابة، وهي تتذكَّر فقر طفولتها، تريد أن ترفع من مستواها الاجتماعي، ولا تريد ارتكاب خطأ أمها نفسه والتي تزوجت وهي في عمر صغير رجلاً قليل الثروة لم يعرف أن يقدم لها إلَّا حشداً من الأطفال وألف مصيبة. إنها تعتقد أن هذا الزواج سيسمح لها بتحقيق طموحاتها؛ حصلت، في النهاية، على كل ما ترغب فيه ولم تعد مضطرة إلى تقديم تضحيات. ولكنها بعد زواجها بدأت تشعر فجأة بالأرق؛ وبدأت تأتيها نوبات شقيقة عنيفة دون سبب ظاهر. وعلى الرغم من أنّها شابة، بدأت تجتاحها نوبات من الخوف من الموت وتخشى السفر في الطائرة، وفي السيارة والقطار خوفاً من حادث ما؛ كانت تتخيل نفسها مريضة دائماً. إنها، في النهاية، جميع أعراض ثأر الأنا الأعلى التي تعاقب الفتاة الشابة لأنها لم تستمع إليها. لم تنتبه هذه المرأة إلى ذلك، ولا تستطيع ربط آلام رأسها وقلقها بحبها الكاذب الذي قدمته لزوجها. وعيها عاقبها، ولكنها تجاهلت الأسباب.

لنأخذ الآن حالة فتاة شابة تغرم بزوج أختها. بعكس ما أمكن ملاحظته في الحالة السابقة، اتبعت الفتاة الأوامر النابعة من وعيها الأخلاقي (أو الأنا الأعلى) وكبتت دوافعها؛ ولكنها لم تكن قادرة على المحافظة على التوازن بين القوى التي تتصارع (الهو مع الأنا

الأعلى) ومواجهة حقيقة مشاعرها بشجاعة، ففضّلت النسيان؛ وعليه فإن هذا النسيان مستحيل لأن هذه الرغبة التي لم تُشْبَع تعود إلى الظهور ثانية تحت مظاهر مختلفة من النوع العصابي. فقدت الاهتمام بعملها، وأصبحت عديمة الاكتراث، وتعاني أيضاً من نوبات شقيقة متكررة. نصحها الطبيب بأخذ إجازة ولكن الأمر لا يتعلق بتعب عصبي لأن هذا العصاب هو نتيجة مشاعر كبتت وتحاول نسيانها.

اللّاوعي غامض ومعقّد؛ قلما يكون من السهل تفكيك رموزه ولكن يمكن لتفصيل صغير أحياناً أن يسمح لنا، في لحظة معينة، بالتغلغل داخل آليات عمله الأكثر سرية. ماذا نفعل لكي نكتشف ما يمكن أن يزيل الحجاب عن لا وعينا؟

لنترك جانباً حالة الفرد الذي يفضّل مراجعة طبيب نفسي، ولنرى كيف يجب أن يتصرف من يقرر، بكل تواضع، أن يجد نفسه وحيداً مع ذاته. يجب، في هذه الحالة، أن يستفيد من الأنا، أي هذا الجزء من البنية النفسية الذي يتدخل بوعي وإرادة من أجل فرض برنامج.

إليكم بعض النصائح:

١- حاول أن تجد تفسيراً لما حدث في الماضي، حتى إن كان هذا يبدو لا معنى له. اسأل نفسك دون خوف: لماذا أخذت مثل هذا القرار؟ الماضي هو الماضي؛ سيكون منطقياً إذن أن يكون هناك بعض الموضوعية، وبعض القدرة على الحكم على الذات. وعليه نلاحظ أن الأمر ليس كذلك لأن مظالم قديمة لا تزال تغلي في فرننا الداخلي كما لو أنها كانت حديثة، وأن بعض المصاعب التي واجهناها منذ زمن بعيد لا تزال تجعلنا نحمر خجلاً. عليك أن تواجه بشجاعة الأشياء المزعجة لك كلها، واحدة فواحدة. لا تحاول الكذب، سيكون ذلك حماقة.

٢- ابذل جهدك لكي تجد الأشخاص الذين يبدون لك غير مريحين لطيفين، وحاول كذلك أن ترى الجانب الجيد من الأشياء في كل مرة يجتاز فيها ظل تشاؤم روحك، لأنه لا يوجد، في الواقع، شيء ليس فيه جانب إيجابي.

لنفترض، مثلاً، أنك أوقعت بقعة حبر على لباسك. ستكون ردة فعلك الأولى الانزعاج؛ ولكن إذا فكرت بعمق فإن لون هذا اللباس لا يعجبك كثيراً، وأن البقعة ستكون حجة لصباغه، أو لشراء شيء جديد، ومن ثمّ أنت ستتقبّل الأمر بشكل أفضل. مثال آخر: لنفترض أنه اجتاحك القلق من فكرة أن تفصل من العمل. هذا التوجس سيؤدي إلى خفض إنتاجيتك، وزيادة احتمالات طردك؛ في المقابل، إذا حاولت أن تقنع نفسك أنه ليس هناك ما تخشاه،

حتى لو كان الأمر كذلك فإنها لن تكون نهاية العالم، لأنك تستطيع، دائماً، العثور على عمل أفضل، وأفضل إيراداً، وأكثر إغناء، فإن قلقك سيزول.

٣- حاول أن تخصص دفتراً للأشياء الحميمية وسجّل عليه كل ما يخطر برأسك، دون تفكير، ودون أن تعطي الأمور تفسيراً منطقياً.

٤- فكر في طفولتك. إذا حضرت ذكرى، بشكل عفوي، وهي تزعجك، حاول استعادتها بأدق تفاصيلها، وكن وفياً لنفسك، من دون أن تحاول الكذب على نفسك.

٥- فكر بعيوبك، نظم قائمة واسأل نفسك ما هي العيوب الأحدث. حاول أن تعرف لماذا وكيف ومتى ظهرت. ربما ستجد أسبابها ومن ثمَّ الوسيلة لاكتشاف شخصيتك الحقيقية.

٦- لا تخف أبداً من التكلُّم مع أشخاص آخرين عن شكوكك، ولاسيّما إذا كان الأمر لا يتعلق بأصدقاء أو مقربين. كل فرصة هي جيدة لكي تقيم حواراً؛ قد يكون هناك خطر في أن يحكم عليك من يستمع إليك بأنك ممل، ولكن هذا البوح سيكون مفيداً لك كثيراً. وغالباً ما تبرز الأشياء على سطح وعينا بصورة تلقائية عند الحديث مع شخص غريب عن مشاكلنا.

زلات اللسان

حصل معك سابقاً، بالتأكيد، أن استخدمت كلمة بدلاً من أخرى، أو قرأت جملة بدلاً من أخرى، وتعزو هذا، حتى الآن، إلى قلة انتباه. لنرى أولاً ما هي زلة اللسان. يعرفها فرويد بأنها «فعل ناقص». إنها، بصورة أساسية، ظاهرة ليس لها أي علاقة مع الأمراض النفسية وتحدث مع أي شخص سليم وطبيعي يمكن أن يرتكب خطأ وهو يتحدث، أو يكتب، أو يستمع، أو يقرأ. وقد يكون ذلك، أيضاً، نسيان اسم، أو موعد، أو غرض، على الرغم من أن هذا قد يبدو لا معنى له، ويختفي دائماً، وراء سبب هذا الخطأ أو هذا النسيان، دافع وجيه ومقنع.

إن نسيان كلمة، مثلاً، أو تشويهها أو إحلال كلمة بدلاً من أخرى هو أحياناً حادث مهم وكاشف، مثل المثال الذي يقدمه فرويد نفسه عن شاب يقترب من فتاة في الشارع ويقول لها: «آنستي، هل تسمحين لي بأن أشتمك؟» مستبدلاً كلمة «أدعوك» بكلمة «أشتمك».

يكون البحث عن دافع زلة اللسان، أحياناً، أكثر صعوبة؛ هذه هي حال هذا الأستاذ الذي لم يستطع تذكُّر اسم مؤلف ديكاميرون خلال محاضرة في مسرح مدرسته. كانت زلة اللسان هذه، والتي أثارت ضحك تلامذته، غير مفهومة ظاهرياً، ولاسيّما أن المحاضرة كانت تحديداً

حول بوكاتشيو. في الواقع، إذا كان الأستاذ قد نسي هذا الاسم فذلك لأنه يذكّره بحادث السيارة الذي حدث معه في شارع يحمل الاسم نفسه لمؤلف ديكاميرون. إن سبب فقدان الذاكرة لديه يعود إلى رغبته في عدم تذكُّر هذا الحادث المزعج، وفي إزالة هذا الإزعاج الذي عانى منه سابقاً نتيجة ذلك.

تؤدي آلية الدفاع هذه ضد الإزعاجات التي يثيرها تذكُّر بعض الأحداث إلى نسيان الأسماء، والكلمات، والأفعال. تكون العلاقة أحياناً بعيدة وأحياناً أخرى مباشرة. لنفترض أنك نسيت موعداً؛ من الممكن جداً ألَّا يكون هذا النسيان عرضياً، وأن لاوعيك يتمرد، في الواقع، على احتمالية الالتقاء بالشخص المقصود. والأمر نفسه حينما تنسى فعل شيء معين؛ من المحتمل أن يكون الأمر يتعلق بشيء لا يعجبك كثيراً، حتى إن كانت إرادتك قد سمحت لك بقبوله سابقاً. إن الأنا التي ترغب والهو الذي يرفض ينتجان معاً النسيان وزلة اللسان. يمكن تفسير نسيان شيء (أو حتى إضاعته) بالطريقة نفسها. هذا مرتبط، غالباً، بالشخص الذي قدم لنا هذا الشيء، أو بحادثة مرتبطة به. لنفترض أن شخصاً فَقَدَ محفظته؛ سيزعجه هذا كثيراً، وسيبحث عنها في كل مكان ولن يستطيع أي شخص إقناعه بأن هذا الحادث من فعل لاوعيه. هذه هي حالة فريد ت. من مانشستر، الذي أجبر مرغماً على الاعتراف بأن هذه المحفظة كانت قد قدمتها له خطيبته السابقة التي تركته قبل ستة أشهر لكي تتزوج صديقه المفضَّل. مثال آخر قدمه لنا فرويد: هو مثال عن رجل وجد، في يوم من الأيام، كتاباً في درج، والذي كان قد أضاعه تحديداً في اليوم الذي قدمته له فيه زوجته. لقد وجده حينما غيَّر، لأسباب مختلفة، موقفه منها والذي كان حتى هذا الوقت عدائياً.

تنتج زلات اللسان ضد رغبة الفرد وتكشف عن دوافع لا وعيه.

توجد زلات لسان أخرى تقوم على الإمساك بشيء بدلاً من آخر، أو التعثُّر، أو إسقاط شيء كان في اليد. وهذا ما يحصل أحياناً عند الخدم أكثر مما يحدث عند سيدة المنزل. يمكن أن يكون السبب العميق لعدم الانتباه هذا هو الإضرار بالطبقات الميسورة، ونوع من الحقد رداً على الاضطرار للعمل عند أشخاص يمكن أن يثيروا العدوانية والغيرة. يوجد نوع من زلة اللسان النادرة ولكنها مهمة أيضاً وذات دلالة، وهي زلة اللسان التي تأتي من شعور عميق وغير واع بالإحساس بالذنب. هذه هي حالة الحوادث الصغيرة (أو الخطيرة) والتي تثيرها أفعال غير مهمة في الظاهر. الأمثلة كثيرة: الأشخاص الذين يصطدمون دائماً بالأبواب،

وأثاث البيت، والذين يقعون ويؤذون أنفسهم، والذين وبطريقة غير مفهومة، يجرحون أنفسهم بأي سكين أو آلة حادة.

لا يخضع أي شيء من هذا كله للمصادفة لأن الحياة النفسية هي سلسلة من الأسباب والنتائج. يذكر سيغموند فرويد حادثة حدثت مع سيدة تتعثّر بالأحجار وتصطدم بحائط بيت وتشوه وجهها بطريقة مرعبة. يعلم لاحقاً أنها كانت قد وقعت تحديداً في اللحظة التي قررت فيها قطع الشارع لكي تذهب لشراء لوحة من مخزن يقع في الطرف الآخر من الشارع من أجل تزيين غرفة أطفالها. في هذه اللحظة المحددة، ودون معرفة ذلك، انبثقت في داخلها عقدة الإحساس بالذنب لأنها أجهضت حديثاً، ولم تعد ترغب في الإنجاب. وكما اعترفت بذلك لاحقاً، اتهمت نفسها بأنها قتلت طفلاً كانت قد حملته، وكانت مقتنعة أن هذه الخطيئة لن تبقى دون عقاب.

يمكننا القول، في النهاية، إن زلة اللسان تولد نتيجة التأثير المتبادل بين اتجاهين نفسيين متناقضين. إن فعل التساؤل عن زلات لسان الآخرين وليس عن زلات اللسان الخاصة هو تجربة رائعة، وإذا أخطأت في دلالتها الحقيقية فإن ذلك لن يسبب لك أي مشكلة شخصية وسيساعدك على فهم مواقف كانت تبدو لك في السابق دون أي معنى. في كل حال، احذر من مشاركة نتائجك التي من المحتمل ألَّا تكون صحيحة كثيراً في البداية مع الشخص صاحب العلاقة لأنه يمكن أن يتهمك بأنك أخذته هدفاً.

لنفترض أن زوجتك (أو زوجك) اعترفت بأنها أضاعت الهدية التي قدمتها لها. لا تبدي لها مباشرة مشهد الغيرة، ولا تنظر إلى ذلك على أنه نقص في الحب.

إنها اللحظة التي عليك فيها أن تتساءل عن علاقتكما الزوجية، وتسأل نفسك إذا كان كل شيء يسير بشكل جيد في البيت، وإذا كانت هي (أو هو) تحبك كالسابق. إن عملية ضياع الهدية يمكن أن تكون إشارة إنذار، وتنبهك إلى أن شيئاً ما يهدد علاقتكما.

وكذلك يجب ألَّا تنظر إلى كسر خادم لمزهريتك المفضَّلة على أنها عملية تخريب، ومن الأفضل ألَّا تعير ذلك أهمية كبيرة.

في الحالة التي تلاحظ فيها هذه الحوادث البسيطة غالباً، أو حتى بطريقة منعزلة ومن دون سبب في الظاهر، يمكنك الوصول إلى اكتشاف الأسباب النفسية لذلك، ويمكنك، انطلاقاً من هنا، حرمانها من مضمونها اللاواعي.

يجب، من أجل هذا، محاولة إعادة بناء الأحداث التي سبقت النسيان أو زلة اللسان، أي معرفة أين كنت، وما فعلته، وفيما إذا كنت تفكر، ومع من تكلمت، وما هو الموضوع أو الحدث الذي تسبب بالحادث،... إلخ.

إذا كان من الصعب عليك أن تركّز، خذ قلمك ودفترك ودوّن الأجوبة؛ حتى إن وجدت صعوبة في الكتابة فإنك ستكتشف إلى أي حد سيسهل عليك هذا مهمتك.

الدكتور جيكيل والسيد هايد[3]

لدينا جميعاً شخصية مزدوجة. لا يوجد شخص سيئ أو جيد بالمطلق؛ كل واحد هو على ما هو عليه ونقيضه في الوقت نفسه.

إن الدكتور جيكيل والسيد هايد يعيشان في كل واحد منا ويمثلان الصراع الأبدي بين الخير والشر، هذا الصراع الذي يضع القسم الواعي من شخصيتنا (أي الأنا) في مأزق مستمر.

الشخص السليم نفسياً يحل المشكلة من خلال الحس السليم عبر البحث عن بعد جديد ضمن تبعية الأنا الأعلى، ومحاولة توسيع حقل إدراكه لكي يجلب المناطق اللاواعية من الهو إلى ساحة الشعور.

بين الحلول الأكثر خطورة التي يمكن أن يختارها الكائن البشري لكي يهرب من مصاعبه، نسجل الابتعاد كثيراً عن الواقع. من الممكن التغلب على قلقنا والانتصار عليه عبر مواجهة المواقف التي تواجهنا. من المرفوض تماماً البحث عن ملاذ في الكحول، والمخدرات، والخمول، أو أحلام اليقظة (موقف أخطر مما يبدو في الظاهر)؛ هذا النوع من العلاج الكاذب لا يفيد بل يزيد الوضع خطورة من خلال إضعاف الأنا التي تجد نفسها محاصرة بين طاغيتين (الهو والأنا الأعلى).

أولئك الذين يتراجعون

يجب عدم التراجع أبداً لأن هذا يترك المجال لظهور صعوبات مستقبلية. يجب، بالعكس، التصرف، والعيش، ومقاومة المصاعب ليس الجسدية فحسب ولكن أيضاً النفسية، والهموم من أي نوع، وخيبات الأمل.

الشخصية المزدوجة انعكاس لهذا الجانب المزدوج من الحياة، الذي يكون عذباً ومحبباً أحياناً، ويكون، أحياناً أخرى، صعباً ومراً. لا يفكّر الشخص السليم نفسياً بأن الحياة هي

هذا الجانب أو ذاك، لأنه يعرف هذه التناقضات ويتلاءم مع المعاناة عندما يجب أن يعاني، والفرح عندما تقدمه له الحياة. في الواقع، يمكن القول إن الأمور تأخذ مساراً سيئاً عندما نعاني من دون أي سبب.

الذين يحنُّون إلى الماضي

يجب عدم البحث كذلك في اللجوء إلى الماضي، لأن هذا لا يفيد في شيء.

يصبح من يتعلق بالماضي كثيراً عاجزاً عن الاستفادة من اللحظة الحاضرة، اللجوء إلى الماضي هروب خطير لأنه يمنع الفرد من أن يكون موضوعياً في أحكامه (إنه ينقل بعض قيم الحاضر إلى أشياء من الماضي بصورة رومانسية)، وينتهي إلى الوقوع في تشاؤم عميق.

الحنيني شخص جامد وبائس يبكي على أطلال ماضيه ويعيش في الذكريات التي يزينها، مدفوعاً بخيال مفرط. إنه كائن حي ولكنه يتصرف، اجتماعياً، وكأنه غير موجود في هذا العالم.

الحالمون

الشخص الذي يحلم وهو مستيقظ يعيش الوضع نفسه تقريباً. إن تخيُّل أشياء لا يمكن أن تتحقق أبداً مثل الإدمان على المخدرات يؤدي إلى التدمير الذاتي بالتدريج.

إن الصور الجميلة التي نتلذذ باستحضارها ونترك العنان لاستيهاماتنا الخاصة لا تؤدي إلَّا إلى معارضتنا للواقع بعنف، والذي هو، في الأصل، غير كامل أبداً. إن من يلتجئ إلى تخيلاته، مثل ناسك، يعتقد أنه يكتشف سر سعادته، لأنه يستطيع بذلك تحقيق كل ما يريد. العالم ملكه ولكنه عالم غير حقيقي، وكله وهم، ويمكن أن يتلاشى فجأة مثل شبح. الوهم زائل ويضعف الإرادة، والحالم الكبير يخرج مهزوماً أمام الاختبارات كلها، من دون امتلاك الشجاعة على مواجهة الأشياء ضمن حجمها الحقيقي ويراكم الأخطاء بعضها فوق بعض.

حالات الانتحار

نوع آخر من الهروب من الواقع- هروب كامل واستئصالي يتطابق مع التدمير الذاتي- وهو الانتحار.

التخلي عن الحياة، عند بعضهم، هو الحل الوحيد الممكن من أجل التخلص من مصاعبها. فقد تصل الصراعات الانفعالية في شخصياتهم إلى حدود لا تحتمل، ولا تنسجم مع الواقع، وتصبح الأنا عاجزة بصورة كاملة، وغير قادرة على مقاومة الضغط المزدوج للهو وللأنا الأعلى.

يقــوم الانتحار الحقيقي على التخلصــ من الحياة (قفزة في الفراغ، ســم،... إلخ.) من أجل وضــع نهاية لكل معاناة. ولكن الانتحار يمكن أن يكون نفسياً عندما يتمظهر عبر التخلي التدريجي عن كل شــيء، عن الحب والعاطفة والعمل والطموحات والعائلة. هؤلاء الأشخاص، التعيســون جداً، غير قادرين على الاهتمام بما يفعلونــه، ينظرون بعدم اكتراث إلى حطامهم ويصبحون أدوات لا يؤثّر فيها أي شيء أو شخص.

إنهم لا يعيشــون حقيقة ولكنهم يعيشون عيشــة خاملة حتى آخر يوم في حياتهم، وتصبح عودتهم إلى الحياة الحقيقية، شيئاً فشيئاً، إشكالية. يتم هذا التدمير الذاتي المنتظم، والذي يمكن أن يكون بطيئاً جداً وبالتدريج، أحياناً، دون أن يدرك الشخص ذلك.

يمكــن أن يظهر الأمر، في البداية، عبر إهمال المريض لعملــه، أو الرغبة المفاجأة في الانعزال: يبتعد المريض عن زملائه، ويفقد عطفه تجاه عائلته، ويهرب إلى عزلة تزداد حدة، شيئاً فشيئاً، وتتحول إلى «اللاكون». هذا كما لو أنه يحمل شاهدة قبره على جبينه: «هنا يرقد الســيد أكس الذي قرر التوقف عن المقاومة والانســحاب بشكل نهائي من هذا العالم». هذا الهروب من العالم الواقعي يسببه العدو الأكثر تضليلاً للكائن البشري وهو الخوف.

الحس السليم (أو الحس المشترك)

يمكن للحس الســليم أن يعمل المعجزات. يقول الإنكليز: «count your blessings»، أي: «فكّــر بالجوانب الجيدة من الحياة وقدِّر بســعادة ما تمتلكه». العيش يعنــي المقاومة وأولاً مقاومة النفس. من المؤكَّد أنه ليس من الســهل دائماً تطبيق بعض المبادئ التي تبدو نابعة من عمل مؤثّر مكتوب لعصــر آخر، ولكن مهم بالنســبة إلى الشــخص الــذي يريد أن يكون على مســتوى الحكم على نفســه وتحليلها، وأن يقوم بهذا الجهد الأساسي. من المفيد أحياناً العودة إلى الطفولة وتتبنى، نحو لاوعيك، الموقف اللطيف والمتسامح نفسه للأم تجاه طفلها الوحيــد. دون العــودة إلى الأنا الأعلــى ومتطلباتها (يجب عليك، ولا يجب عليك)، ســتنكَبُّ أسبوعاً على كل فكرة من الأفكار الآتية:

١- اســتفد من اللحظة الحاضــرة، من دون السماح لذكرى أو أمل أن يأتيا ويفسدا عليك ما تفعله أو ما أنت عليه، ولاســيّما ما يمكن أن تقوم به، أو ما يمكن أن تكون عليه، وإذا كنت قد ارتكبت خطأً في اليوم السابق حاول ألَّا تكرره. انظر إلى الحياة على أنها خط متشكل من نقاط متقاربة جداً وحاول أن تنظر إلى كل نقطة بشــكل صحيح. إذا لاحظت أنك على وشك

الاستسلام أمام تأنيب ضمير عقيم أو أمام ذكرى حنينية، أو أنك في طريقك للتضحية بمتعة لحظة آنية لكي تؤجلها، فكّر فيما أنت مقبل على خسارته.

٢- احرص على المحافظة على صحتك. ليس هناك أدنى شك في أن بعض الأمراض هي نتيجة عصاب، ولكن من الصحيح أيضاً أن شخصاً سليماً نفسياً أقل عرضة للانقلابات الخطيرة في الحياة النفسية، وتوترات الحياة الحديثة.

٣- Think happy، أي فكر فيما يجعلك سعيداً.

استيقظ مع فكر فرح، أو على الأقل محبب يرافقك طوال النهار. يمكن أن يكون هذا مشروعاً للمساء والذي يمكن أن يجعل نهارك في العمل أكثر خفة، وأقل توتراً. لماذا لا تحاول أن تراقب حولك الأشياء الأكثر إمتاعاً، أنصت إلى الكلام الأكثر لطفاً، وزقزقة العصافير (ولكن نعم! حتى في المدن الكبيرة)؟ اكتشف الوجه الألطف في كل ما يحيط بك. وهكذا ستشعر بالسعادة؛ يضاف إلى ذلك أن السعادة ليست إلّا موقفاً للنفس التي يجب أن تشعر بالميل إليها.

٤- «لا تؤجّل إلى الغد ما يمكن أن تقوم به اليوم».

هذا المثل صالح جداً كقاعدة للحياة، ليس من أجل كسب الوقت فحسب ولكن أيضاً من أجل تجنب القلق الناتج عن المهمة المنفَّذة في آخر دقيقة أو أنها لم تكتمل. من المفضَّل، من أجل راحتك، ألَّا تؤجّل التزاماتك.

٥- في المقابل، من المفضل تأجيل ما يكلفنا اليوم أكثر مما يكلفنا غداً. إن منح النفس لحظات من الراحة، من وقت إلى آخر، ليس ممنوعاً.

٦- توقف عن التفجُّع وأنت تردد «آه! يا زمني»، لأن عصرك هو العصر الحالي الذي تعيش فيه والذي يجب أن تحاول العيش فيه بانسجام.

٧- تعلَّم عدم الشكوى، ليس لكيلا تبدو ثقيل الظل فحسب، ولكن أيضاً لأن هذا يعيق غالباً رؤية لماذا يمكن أن نكون سعداء.

٨- قارن بين مشكلاتك ومشكلات الآخرين. إن ملاحظة أن مشكلاتنا ليست الأخطر بين المشكلات يمكن، أحياناً، أن تساعدنا على التغلب، بسهولة أكبر، على بعض المصاعب التي يمكن أن تبدو أنها من الصعب التغلب عليها.

٩- أحبب عائلتك والمقربين منك. لا تنتظر أن يقوم الآخر بالخطوة الأولى. إن حب القريب يعوضنا عن التضحيات كلها.

١٠- لا تجر وراءك مصاعب الماضي. ليس من الضروري نسيانها لكي تقنع نفسك بأنها تنتمي إلى الماضي؛ كن سعيداً، إذن، لأنّها من الماضي.

١١- لا تعتقد بسذاجة أن تغيراً جذرياً في الحياة سيجلب لك السعادة في النهاية. السعادة توجد داخل قلوبنا وليست في الخارج.

١٢- تقبَّل، عن طيبة خاطر، مسؤوليات العائلة والعمل والحياة عامة.

١٣- لا تطلب أن يكون العالم كله لطيفاً، ولا تشعر بالمأساة عند أول خيبة أمل. إن إعطاء أهمية كبيرة للتفصيلات دليل عصاب، لأن تصرف أي شخص سليم نفسياً هو النظر إلى الشخص الفظ كما هو دون إعارته اهتمامات خاصة.

١٤- لا تفقد أبداً روح الفكاهة؛ لأن الصعوبات الآنية لها جانب مضحك، إذا تعلمنا الحكم عليها بطريقة صحيحة.

١٥- حتى إن كنت مشغولاً كثيراً، وفر قليلاً من الوقت الحر (ساعة أو أقل) للقيام بما تحب القيام به، أو لكي ترتاح فحسب.

١٦- لا تأسف أبداً على الفرص الضائعة خلال المراهقة، فليس لذلك إلا التأثيرات السلبية. الشباب يستمر مدّة طويلة بمقدار ما نحب أن يستمر. استَعِد ما يثير فيك الحماس عندما كنت شاباً، وخصص وقتك الحر للتسلية.

١٧- تأمَّل في أخطائك. تأمَّل أيضاً في الأخطاء التي يبدو لك أن الآخرين ارتكبوها وتساءل بصدق إذا كنت ستتصرف بالطريقة نفسها في ظروف مشابهة.

١٨- من أجل تجنب الوحدة، الشر الكبير للمدن الكبيرة كلها، ابحث عن أصدقاء في محيطك، وضمن جيرانك مثلاً، وحاول أن ترتبط بصداقة مع أولئك الذين يبدون لك الأكثر لطفاً. لست الوحيد الذي يرغب في الالتقاء بأشخاص آخرين.

١٩- إذا كنت متزوجاً، لا تطلب المستحيل من شريكك.

٢٠- اتصل أو اكتب في كل يوم إلى أحد أصدقائك الذي غاب عن ناظرك، والذي كان لطيفاً معك. إنها صيغة رائعة للارتباط بصداقة مع أشخاص غير زملاء المكتب.

٢١- تعلَّم على الاسترخاء. تمدد على الأرض، وحاول أن تفكّر بشيء لا قيمة له، من دون إرغام النفس، واستعادة ذكريات مزعجة أو مشروعات مغرية. حاول أولاً أن ترخي أطراف القدمين، ثم الساقين، ثم الجذع بالتدريج حتى الساعدين. من الصعب جداً عدم التفكير في شيء: يجب التعلُّم طويلاً قبل إخضاع النفس لمثل هذا التمرين. جمل الاسترخاء الجيد عددها ثلاث:

أ- الإحساس بالثقل في الجسد كله.

ب- الإحساس بالبرودة.

ت- الإحساس بالخفة.

الإحساس بالحرمان

أختم بنصيحة: لا تندب فوق أحزانك ومشكلاتك. يصل عدد من العصابيين بذلك إلى الاكتئاب، وهذا يقلل أكثر مقاومتهم للإحساس بالحرمان. حالات الإحساس بالحرمان هي خيبات أمل مترافقة مع الإحساس بالحرمان من شيء ما أساسي لا نستطيع أن نفعل شيئاً تجاهه. هذا الإحساس تحديداً هو الذي يمنع العصابي من الفعل، في حين أن الشخص السليم نفسياً قادر ليس على الفعل فحسب، ولكن أيضاً على مواجهة عوارض الحياة المحتومة بالرغبة في المواجهة والمقاومة.

يتخيَّل العصابي المكتئب نفسه ضحية المجتمع والظروف؛ إنه يحوّل كل شيء إلى حرمان؛ إنه مقتنع بأن كل ما سيقوم به سيكون مزروعاً بعقبات صعبة الحل، ومن هنا تأتي بلادته.

كيف ينشأ الإحساس بالحرمان؟

إنه ينشأ من العجز عن مواجهة الواقع والتمييز بين المشكلات الحقيقية، والمهمة، من المشكلات الوهمية.

يوجد أشخاص يشعرون بالحرمان من الحب أو في عملهم؛ في المقابل، يشعر آخرون بالحرمان الشامل في حياتهم كلها، وتجعلهم أقل خيبة أمل أكثر انهياراً ويبدون غير مبالين تجاه الآخرين. يعاني الأشخاص السليمون نفسياً أيضاً من خيبات أمل، ولكنهم يتغلبون عليها ويقبلونها بوصفها تجارب.

في المقابل، تكون هذه، بالنسبة إلى العصابي، تجارب سلبية بصورة كاملة تؤثر في أفعاله وأفكاره.

يستطيع الأشخاص غير العصابيين، عبر فرض معرفة ذاتية، التغلب على أزمتهم من دون العودة إلى التحليل النفسي، لأنهم متوازنون بما يكفي. في المقابل، عندما يحاول العصابيون التغلب وحدهم على إحساسهم بالحرمان، يقعون ثانية غالباً في حرمان أقسى من الحرمانات السابقة عندما يكتشفون أنهم بقوا عاجزين.

لا يمكن الشفاء من الإحساس بالحرمان عند عصابي إلَّا بعد معرفة مصدر العصاب. يعود هذا العصاب غالباً إلى زمن بعيد حتى الطفولة، عندما يحكم الوالدان والأساتذة ويعاقبون وفق معايير حكم قاسية، من دون الاهتمام بأشياء أخرى. لنأخذ مثالاً: مراهق بعمر ستة عشر عاماً تيرنس ن. يسكن نيوكاسل في شمالي بريطانيا شغل بال والديه. في الحقيقة، كان الأول في صفه دائماً، في المقابل، كان يتصرف بحماقة في البيت إلى حد أنه يجيب بطريقة معاكسة عن الأجوبة التي تطرح عليه، أو أنه يخدع باستمرار مهما طلب منه أن يفعل. عندما كان يخرج مع والديه، أحياناً، كان يتعثَّر ويسقط، على الرغم من أنه كان بصحة جيدة وكان رياضياً. كان يبدو، خارج الإطار العائلي، صريحاً ولطيفاً وكان لديه عدد من الأصدقاء (وكان يتجنب تعريف والديه عليهم).

كُشِفَ السر من خلال عالم نفس ذهبت والدته إليه لاستشارته.

كان تيرنس غير قادر على التغلب على حالة القلق والخوف التي كان الأب قد أشعره بها بشكل عفوي قبل سنوات. عندما خطا تيرنس خطواته الأولى وقع وتسبب بالأذى لنفسه، فوبخه والده وطلب منه النهوض. عندما كان لا يريد أن يأكل أو يرتكب حماقة كان والده يعاقبه. على الرغم من أن والديه لم يكن لديهما الرغبة قط في إذلال الطفل، إلَّا أنه بدأ يخشى، لاحقاً، التعنيف عندما يرى والده. من حسن الحظ أن هذا الانطباع، عند الطفل، بأنه لا يعرف فعل شيء بشكل جيد، وبأنه أحمق لا يظهر إلَّا بحضور والديه، لأن تيرنس كان، في المدرسة، تلميذاً مجتهداً. كان لا وعيه الذي احتفظ بالجرح الذي جاء من الإهانات في طفولته قد فرض على تيرنس هذا التصرف الغريب في بيته، وهذا ما أزعج والده أكثر فضاعف من إهاناته فزاد بذلك من خطورة الوضع.

مثال آخر: صــحفية مجبرة، من أجل عملها، على كتابة مقالات بسرعة كبيرة، وكان لديها تصــوُّر دائماً أنها نسيت شيئاً ما، وأنها أخطأت في موضع معين، مما يدفعها لقراءة ما كتبته مرات عدة، مثيرة بذلك غضب مدير الصحيفة لأن المقالات كانت، غالباً، غير كاملة أو أنها تصل إليه متأخرة.

مع ذلك، كانت صحفية جيدة، مولعة جداً بمهنتها، ولكنها طردت من عملها. شعرت حينها بالراحة وكأنها تحررت، ولكنها أدركت ســريعاً أن انطباعها كان كاذباً وأنها ترغب في شــيء: العمل من جديد في تحرير صحيفة. وهذا ما فعلته، ولكن مرة أخرى الخوف من الخطأ عاد إليها؛ حتى إنها كانت تنسى أحياناً الأسماء والتواريخ، وتقع في زلات لسان كثيرة.

لماذا هذه الظاهرة؟ يعود أصــل هذه الظاهرة إلى دراســتها الابتدائية، وخلال المرحلة الوســطى إذ كانت تحصــل على أفضــل الدرجات في الكتابة. كانت تســرع لإظهار كتابتها لوالديها؛ ولكن والدها لم يكن يجد الوقت قط لقراءة ما تكتبه، وكانت أمها مدرســة ولم تكن تلاحظ إلَّا الأخطاء وركاكة الأسلوب.

شكَّلت ملاحظات الأم هذه، عند التلميذة، إهانة عميقة استمرت خطيرة ومكبوتة في لا وعيها تعود إلى الظهور في كل مرة تحاول فيها كتابة شيء ما. إن فرح هذه العلامات الجيدة شوهه عدم اكتراث الأب، ودمرته قســوة الأم، وتحول إلى مرارة، وعدم ثقة، وإحساس بأنها حصلت على شيء لم تكن تستحقه.

من المؤكَّد أنه بعد معرفة ســبب هذا الجمود العقلي، اســتطاعت المرأة الشــابة تطوير مواهبها، وهي اليوم إحدى الصحفيات الأكثر شهرة في فرنسا. إن من يتراجع أمام إحساسه بالحرمان ينتهي إلى التراجع أمام كل شــيء. إن من يستســلم ولا يستطيع التغلب على ضعفه النفسي يقع، شيئاً فشيئاً، في نوع من الخمول. إذا كان الكائن البشري، في الأصل، كائناً يظهر اهتماماً بالحياة، فإن الشخص المحروم ينتهي إلى أن يتوقف عن أن يكون شخصاً.

أليس من العبث ترك خيبة أمل طفل تتحكم بوجوده؟ ولهذا من المفيد تخصــيص مذكرة خاصــة يمكنك أن تســجل فيها اكتشــافاتك، محاولاً تذكُّر الأحداث الماضــية المنزوية في ذاكرتك، والتي يمكن أن تكون مصدر مشكلاتك الحالية.

يجب أن نعرف ماذا نريد، ولكن يجب، خاصة، معرفة ما نحن عليه. الحياة قصيرة؛ يجب ألَّا نبدد وقتنا لأننا عاجزون عن استخدامه فحسب.

الشخص الناضج والمتوازن هو، أيضاً، شخص لا يبدد طاقته بطريقة غير مفيدة، ولا يتوقف ليتأمّل ذكريات الماضي العقيمة، ولكنه بالعكس يعرف تقدير الأشياء بقيمتها الحقيقية، ويحافظ على استقلاله ويشعر، في داخله، بالحرية. ضمن هذا الموقف تكمن السعادة.

الهوامش

(١)- هذا المقال يشكّل الفصل الأول من كتاب، كيف تحلل نفسك ذاتياً؟، أ. روبيرتي، الطبعة الجديدة فرنسا، نيم، ٢٠١٣م.

(٢)- دكتور جيكل ومستر هايد هي رواية خيالية للأديب الإسكتلندي روبرت لويس ستيفنسون، نشرت أول مرة في لندن عام ١٨٨٦م. المترجم.

ليونتيف ومشكلات التطوّر النفسيّ

د. بدر الدين عامود

حينما تهمّ بالحديث عن إنسان تعرفه، تنفتح خزانة ذاكرتك، فتتناول منها «ألبومه»، وتتصفّح محتوياته من صور ومواقف وأحداث وكتابات مختلفة المصادر والتواقيع، والأعمار والتواريخ، شقّت عن قصدٍ أو من دونه طريقها إلى وعيك، وشغلت فيه أحيازاً تتفاوت مساحاتها وإضاءاتها بفعل دوافعك التي يتحدّد نوعها وشدّتها في مجرى حوارك المستمر مع العالم الخارجي.

أعترف، وأنا أتحدّث عن قامةٍ باسقةٍ في فضاء العلم والفكر، بعجزي عن الفكاك من أسر الشعور بالخجل، وتأنيب الذات كلما عاودني الانطباع الذي تركه لقائي الأول، العابر والسّريع، بمن عرفت، فيما بعد، أنه أحد أعلام علم النفس البارزين في القرن العشرين. كان ذلك في أحد أيام شهر تشرين الثاني من عام (١٩٦٩م)، في قسم الأجانب التابع لكلية علم النفس التي لم تغادر إلى المباني الجديدة لجامعة موسكو على هضاب لينين في الجنوب الغربي من العاصمة موسكو، وبقيت تشغل مع عدد قليلٍ من كليات الجامعة مبانيها القديمة وسط المدينة، حينها كنت مع زميلٍ لي هناك لأمرٍ يتعلّق بوضعنا الإداري. دخل، في تلك الأثناء، رجل بقامةٍ طويلةٍ قليلاً، وجسمٍ نحيلٍ، وبشرة لوحتها سمرة خفيفة، وشعر خفيف ناعم، مسرّح من أعلى الجبهة إلى الخلف، وعلى وجهه تبدو آثار السنين بوضوح. تحدّث إلى مسؤولة القسم بهدوء، وبكلمات لم يكن بمقدوري وقتها فكّ رموزها، فقد كنت وزميلي حديثي عهدٍ بلغة تلك البلاد، وبعد مغادرته عرفنا أنه ألكسي نيكولا يفيتش ليونتيف، عميد الكلية.

غادرت وزميلي مبنى الكلية نتشاطر الانطباع الجائر، المضلّل نفسه تحت تأثير ثقافة الخواء التي تخلط بين القشر واللب، والعرض والجوهر، وتصنّف البشر على أساس ما يبدون في ظواهرهم، ونتساءل باستغرابٍ ساذجٍ لا يخلو من استخفافٍ مقيت عمّا بوسع أمثال هذا الرجل تقديمه لنا في مهمتنا العلمية، ونحن، الذين يصحّ فينا القول: إنّنا ننعم بشقاوة الجهالة، نتوهم أننا أوتينا من الحكمة أقصى درجاتها، وبلغنا بالمعرفة أعلى ذراها.

ولكنَّ هذا الوهم، وما يفضي إليه من زلل، كان يتراجع أمام قوة الأدلة الوفيرة التي تقدمها وقائع الحياة في ظل سرعة إيقاع الحركة المعرفية في الوسط الجديد، فأنت أينما توجهت هنا ترى حواراً صامتاً بين قارئ ومؤلِّف، وتسمع جدلاً صاخباً بين عددٍ من المتحاورين، وفيما يتصل بالوسط الذي أتحرّك فيه كنت أرى أساتذةً وطلبةً يتحدثون ويتناقشون، ويردّدون أسماء وعناوين لم أقرأ لها أو عنها من قبل، بل لم أكن قد سمعت بها قطّ، وبعد مضيّ بعض الوقت بدأت أقرأ تلك الأسماء بصعوبة، كانت تذلّل شيئاً فشيئاً مع مرور الأيام.

عالم جديد بالنسبة إلي كنت أدخل فيه فأدرك جهلي به، وعدم معرفتي سوى بقلّة قليلةٍ من رموزه وأعلامه، وأكتشف أن في هذا العالم مدارس وتيارات متعددة، وأسماء أعلامٍ على المستوى العالمي، من مثل ليونتيف الذي أسس مع زميله وصديقه أ. ر. لوريا وبتوجيه وإشراف ل. س. فيغوتسكي المدرسة التاريخية ـ الثقافية في علم النفس أواسط عشرينيّات القرن الماضي، فَمُذّاك وضع ليونتيف نصب عينيه تطوير مبادئ هذه المدرسة التي أرساها رائدها فيغوتسكي قبل وفاته المبكرة (١٨٩٦ ـ ١٩٣٤م)، واختبار صحة الفرضيات التي صاغها، والوقوف على فوائدها العملية على ضوء ما يقدمه البحث العلمي من معطيات في ميادين النشاط البشري المختلفة، وفي المراحل العمرية المتعاقبة التي يمر بها الإنسان في حالات السوء والمرض.

وفي الوقت عينه كان ليونتيف حريصاً في أعماله التجريبية على وضع قواعد متينة للمنهج العلمي، وتحديد الطرائق والأدوات التي تمكِّن الباحث من المقاربة الموضوعية الدقيقة لوظائف الوعي عبر رؤيته الشاملة والعميقة للأبعاد التاريخية والأنثروبولوجية والفيزيولوجية والاجتماعية لمفهوم الوعي ومستوياته المختلفة بوصفه التجلي الأرقى والأعقد للنفس، والمرحلة الأعلى من تطوّرها.

وهـذا ما تدلّل عليه طبيعة المشـكلات التي عالجها ليونتيف عبر الحلقات المتواصـلة والمتّصلة لنشاطه العلمي الذي استمر نحو ستين عاماً. فهذه المشكلات، وإن تباينت سماتها وتعدّدت موضوعاتها، تندرج تحت عنوان نشأة النفس وتطورها عند النوع والفرد.

ولعلَّ اطلاع ليونتيف على التراث الفكري العالمي، ومنجزات علوم الفيزيولوجيا والأنثروبولوجيا والاجتماع والنفس خلال سنوات دراسته في كلية العلوم الاجتماعية في جامعة موسكو التي تخرَّج فيها عام (١٩٢٤م) كان بمنزلة التربة التي نبت فيها ميله المعرفي نحو مشكلات النفس. ثمَّ تعزّز هذا الميل لديه بفضل ما لقيه من تشجيع أساتذته، ولاسيّما غ. إ. تشيلبانوف، الذي كان في تلك الأعوام مديراً لمعهد علم النفس التابع لجامعة موسكو، ومحاضراً لمادة علم النفس في كلية العلوم الاجتماعية، ومشرفاً على بحوث طلبة الكلية في ميدان علم النفس.

بيد أن نقطة التحول في الاتجاه العلمي للباحث الشاب هي اللقاء الذي جمعه بلوريا وفيغوتسكي بعيد تخرجه في معهد علم النفس، فلم يمض وقت قصير على هذا اللقاء حتى وجد الشبان الثلاثة أنفسهم على أرضية مشتركة، كانت تتّسع وتتصلّب طوال عقد من الزمن، وأثمر تعاونهم بحوثاً عملية، تجريبية، ودراسات نظرية، فكرية عديدة، ذات صلة بالوعي وبوظائفه.

وكان لليونتيف إسهامه الواضح فيها من خلال عددٍ من الدراسات حول الانفعالات والاختبارات النفسية والذاكرة والكلام والانتباه.

بعد وفاة فيغوتسكي أصبح ليونتيف المشرف المباشر على البحوث التي كان يجريها أعضاء فريق المدرسة التاريخية ـ الثقافية. وقد انصب اهتمام ليونتيف في هذه البحوث نحو معالجة مشكلة الأداة كمعطى خارجي، يحمل أسلوباً اجتماعياً محدداً، ويتحوّل لدى استيعاب الفرد (الطفل) له إلى امتداد لقدراته الجسمية أو النفسية، ويتوسط علاقته مع عالمه الخارجي على الصعيد المادي، الخارجي بدايةً، والنفسي الداخلي لاحقاً. وفي البحوث التالية تحول اهتمامه نحو دراسة علاقة الوعي والنشاط واختبار فرضية أن «المفتاح إلى مورفولوجية (تكوين) الوعي يكمن في مورفولوجية النشاط»، (١، ١٥).

وفي تلك السنوات شرع ليونتيف في إنشاء نظريته في النشاط، وانطلق من واقعة أن ما يؤديه الفرد من نشاط يكون في البداية خارجياً، مادياً، اجتماعياً، ثم يتحول تدريجياً إلى نشاط

داخلي، نفسـي، فردي، وافترض أن العمليات الداخلية، النفسية، الفردية تتشكّل وفق أنموذج العمليات الخارجية، المادية، الاجتماعية، وتحتفظ بالبنية التي تقوم عليها الأخيرة (١، ١٥).

ولاختبار صحة الفرضيات التي انطوت عليها هذه النظرية، والإجابة عما تطرحه من تساؤلات، أجرى ليونتيف حلقة من الدراسات، تناول فيها نشأة النفس وتطورها عند الحيوانات والإنسان. ونتيجة التحليل المعمّق للمعطيات التي قدمتها هذه الدراسات توصل إلى ما عدّه براهين قاطعة على ضعف النظريات التي كانت سائدةً في علم النفس آنذاك، وعجزها عن تقديم تفسيرٍ علميٍّ مقنع للظواهر النفسية، والكشف عن قوانين حركتها، الأمر الذي كان، في رأيه، سبباً جوهرياً في نشوء الأزمات التي تعرّض لها هذا العلم وظهور عشرات المدارس فيه خلال تاريخه القصير.

ألّفت الدراسات والتجارب التي أجراها ليونتيف في هذه المرحلة الجزء المهم من أطروحته التي تقدم بها تحت عنوان «تطور النفس» للحصول على دكتوراه العلوم في علم النفس، ونوقشت عام (١٩٤٠م). وقد عرض فيها نظريته في النشاط، ودوره في نشأة النفس وتطورها عبر عملية ارتقاء الكائنات الحيّة بدءاً بأبسط أشكالها، وأدنى مستوياتها، وانتهاءً بالوعي البشري.

ويؤكد ليونتيف أنه لا وجود في علم النفس سوى لعلم نفس النشاط؛ إذ إنَّ من غير الممكن، حسب ما يقول، تصور نفس من دون نشاط. ولهذا فالكلام عن «نظرية النشاط» لا يحمل، بالنسبة إليه أيّ معنى. وفي هذا السياق يجيء حرصه على الفصل بين النظرية المحددة والمنهجية. وهو، حين يسلم بضرورة إعادة النظر في النظرية، وأهمية تنقيحها وتعديلها، وحتى تطويرها، يشدّد على ثبات المنهجية، والحفاظ على المبادئ التي تقوم عليها. وعندما يستخدم مصطلح «نظرية النشاط»، إنما يعني به بنية النشاط كجزءٍ من النظرية السيكولوجية العامة.

ومن هذا المنظور يتناول ليونتيف بالدراسة العميقة والشاملة واحداً من أعقد الموضوعات التي يعدّها علماء الطبيعة والإنسان لغزاً من ألغاز الكون، وأعني نشوء الحساسية (القدرة على الحس) عند الأحياء. واستطاع بها أن يردّ على المذاهب الفكرية المختلفة، التي ذهب أحدها إلى أن النفس خاصية الإنسان وحده من دون سائر الكائنات الحية الأُخرى (Anthropsychisme). ويعتقد ثانيها أن النفس خاصية جميع الظواهر الطبيعية

(Panpsychisme)، ويقف ثالثها من هذا الموضـوع موقفاً وسـطاً بين الموقفين السابقين. فنشأة النفس، عنده، ترتبط بالأحياء وحدها (Biopsychisme).

ويقصر رابعها وجود النفس على الأحياء التي تملك جملة عصبية (Neuropsychisme)، (٢، ١٥ - ١٦).

وبعد أن أخضـع ليونتيف هذه الآراء للفحص الدقيق والنقد الموضـوعي عبر موشـور معارفه النظرية وخبرته الميدانية صـاغ فرضية ارتباط نشأة الحساسية، كمظهر أوليّ بسيط من مظاهر النفس بالشـروط المسـتجدّة لحياة الكائن الحيّ. وهذا يعني أن معرفة الشروط الأيكولوجية المحيطة بهذا الكائن، وبنشـاطه الحيويّ هي المهمة التي ينبغي الاضطلاع بها لتعيين المسـتوى الذي بلغه في تطوره النفسيّ عبر علاقته الإيجابية الفاعلة ببيئته وتفاعله مع مثيراتها المختلفة.

هكذا يقترن ظهور الحساسية لدى الكائن الحي، في اعتقاد ليونتيف، بالانتقال من البيئة الثابتة المتجانسة إلى البيئة المتغيرة والمتمايزة، التي تفرض على الحيوان الذي يعيش فيها على مسـافة من موضوعات تلبية حاجاته، التعامل مع جميع صفات هذه البيئة بما فيها تلك التي لا تحمل بالنسبة إليه أهميةً وجوديةً.

بهذا يعارض ليونتيف الآراء التي يربط أنصـارها ظهور القدرة على الحسّ عند الكائنات الحيّة بقدراتها الفطرية على التكيف مع الوسـط الخارجي من جهة، والتصـوّرات التي يرى أصـحابها أن وجـود هذه القدرة هـو نتيجة تأثير المنبهات الخارجية فـي الكائن الحي من جهـة أخرى. ويرى أن خطأ هؤلاء وأولئك يكمن في النظرة إلى العضـوية كطرفٍ منفعل في علاقتها مع محيطها الحيوي، وتجاهل ما تبديه هذه العضـوية من فاعلية في سـعيها الدائم عما هو حيويّ ومفيد بالنسـبة إليها، وتجنّب ما يهدّد وجودها، ما يُضفي على نشاطها طابعاً إيجابياً.

ومع اتسـاع البيئة وزيادة مثيراتها وتنوعها يصبح نشاط الحيوانات التي تعيش فيها أكثر تعقيداً. فبعد أن كان هذا النشاط في وسط المتغيرات المحدودة يعكس عناصر هذا الوسط وصفاته بصورةٍ منفصلةٍ، نرى أن الحيوانات التي تعيش في بيئة أوسع تكون قادرةً على عكس صفات عناصرها وأشيائها بصورة كلية. ويطلق ليونتيف على هذا المستوى الأرقى من النشاط النفسي مصطلح النشاط الإدراكي، ليعبّر به عن مرحلة جديدة من مراحل ارتقاء النفس.

ويشـير ليونتيف هنا أيضـاً إلى أن الإدراك ليس عمليةً سـلبيةً تؤثـر خلالها المنبهات الخارجية في أعضاء الحس عند الحيوان، وتنتقل منها عبر الأعصاب المختصة إلى المنطقة الحسـية في الجهاز العصـبي المركزي، لتتحول هناك إلى ظاهرةٍ نفسيّةٍ، كما يزعم أنصار النظريات الانعكاسـية، وإنما هو نشـاط نفسيّ إيجابيّ يشكّل الحيوان بفضله صورة كلية عن عناصـر العالم الخارجي وأشـيائه تمكّنه مـن التوجّه فيه على النحو الذي يشـبع حاجاته، ويضمن بقاءه.

ويصوّر ليونتيف الإدراك كنشاطٍ ماديّ حيويّ، تتضافر العمليات الحسيّة في أدائه بصورةٍ فعالة، وهذه حقيقة يمكننا الوقوف على صـحتها من خلال الملاحظة الموضـوعية الدقيقة لحركات العينين واليدين الضـرورية لإدراك محيط الأشـياء أحجامهـا وأبعادها ومواقعها وألوانها وملمسـها ودرجة حرارتها ... إلخ. ينطبق ذلك على عمليات السمع كالتركيز وإصاخة السـمع وترديد الأصـوات والنغمات وسواها من الصـفات التي تتولى حاسة السمع عكسها لتكوين صورة أكثر كمالاً عن العالم الخارجيّ الماديّ.

وبالانتقال إلى البيئة الأكثر اتساعاً وغنى وتنوعاً بمثيراتها ومتغيراتها يبلغ النشاط النفسي مستوى أعلى، يدعوه ليونتيف مستوى الذكاء أو «التفكير اليدوي». ويرى أن هذا المستوى من النشـاط هو خاصية بعض الثدييات ممن يمتلك قشـرةً دماغيّةً متطوّرةً، ولا سيّما المنطقة الجبهيّـة منها، التي تؤدي وظائف نفسـيّة تمكّن الحيوان مـن إدراك العلاقات القائمة بين موضـوعات العالم الخارجي وارتباطاتها الحسيّة المباشرة. وباستعمال مصطلحات ليونتيف فإن بنية نشاط الحيوان في هذا المستوى تغدو أكثر تعقيداً بمقارنتها مع بنية نشاط الحيوان في مستوى الإدراك، ما يجعله قادراً على حل مشكلات ذات طورين: طور الإعداد والتحضير، وطور التنفيذ والإنجاز (٢، ٢٥٨).

ويشير ليونتيف إلى أن وجود هذه القدرة لدى الثدييات العليا، كالقردة مثلاً، دون الثدييات الدنيا، ينبغي ألَّا يدفعنا إلى الحكم بوجود فارق نوعي في النشاط النفسي بينهما. وللتدليل على غياب هذا الفارق يسـوق عدداً من المعطيات التي تكشف عمّا يمتلكه نشاط الكلاب والراكون، وحتى القطط أحياناً، من بنية معقدة شبيهة ببنية نشاط الشمبانزي (٢، ٢٦١ – ٢٧١).

ويؤكد، من الطرف الآخر، وجود فارقٍ نوعيٍّ بين بنية النشـاط النفسـي عند الحيوانات الراقية وبنيته عند الإنسـان، ويرفض اعتقاد بعضـهم بأن هذا الفارق ليس سوى فارق كميّ.

ويحذر في هذا الصـــدد من التبعات العملية السـلبية لمثل هذا الاعتقاد الذي يبنيه أصحابه على أساس وحدة القوانين التي يخضع لها كلٌّ من ذكاء الحيوان وذكاء الإنسان، ووحدة الآليات التي تنتظم حركتهما وتطورهما، (٢، ٣٨١ – ٣٨٩).

بدأت قرائن نشأة الوعي ترتسم على أرض الواقع مع تجليات «تمرّد» الإنسان العاقل Homo sapiens على الطبيعة وقوانينها منذ نحو (٥٠) ألف عام. ويســتمد ليونتيف عناصـر تفسيره لهذا التحول الكبير في تاريخ الأحياء على كوكبنا من المعطيات الوفيرة للعلوم التي تتّخذ من الجنس البشري وما طرأ على عضوية الإنسان وسلوكه من تغيّرات على امتداد ماضيه الموغل في القدم، وتطوره، ككائن اجتماعي منذ المرحلة الجنينيّة حتى وفاته مادة لها.

ولكنّ بزوغ الوعي عند الإنســان العاقل لم يحدث خلال مدّة قصــيرة، وعلى نحو فجائي، وإنما كان نتيجة تغيراتٍ نوعيّةٍ كثيرةٍ شــهدتها عضويته ونشــاطه النفسيّ إبّان مئات الآلاف من الســنين. وتبيّن المعطيات العلمية أن هذه التغيّرات بدأت بالظهور لدى إنســان أُستراليا بقامته المنتصــبة الذي كان يعيش حياةً قطيعيةً، ويســتخدم في تفاعله مع المحيط ما يجده فيه من أدوات جاهزة دون معالجتها، وفي تواصله مع أفراد القطيع وسائل بدائية. وبعد ذلك تلتها تغيرات مهمّة بدت على نحو واضــح لدى إنســان جاوا، واســتمرت بتجلياتها المختلفة حتى نهاية عصــر إنســان النياندرتال. وتتمثّل هذه التغيّرات في امتلاك الإنسان القدرة على تحضير الأدوات والاحتفاظ بها لاستخدامها في الموقف والوقت المناسبين، وتطوير النشاط الكلامي، (٢، ٤١١ – ٤١٣).

يلاحــظ ليونتيــف أن مورفولوجيا الإنســان في تلــك الحقبة ما زالت تخضــع لقوانين البيولوجيا. فالمكونات العضوية والتغيرات التشريحية كانت تنتقل من جيل إلى جيل بالوراثة. وقد جاءت إشــارته إلى التغيّرات التشــريحيّة عند إنســان هذه الحقبــة، وحديثه عن تطوّر الجمّلة العصبيّة، وأعضاء الحس والحركة والكلام عنده، وما واكب ذلك من ظهور قدرته على ممارســة بعض الأعمال المنتجة، وارتقاء نشاطه الكلامي، في سياق تأكيده العلاقة الجدلية بين العضو والوظيفة، وتأثير كل طرف من طرفي هذه العلاقة في الطرف الآخر.

ويلفــت ليونتيف الانتباه إلــى أن التغيّرات الفيزيولوجية على وجه التحديد عند إنســان هذه الحقبة، ومظاهر تطوّر نشاطه الخارجي الجماعي على نحو ما تقدّم كانت تحدث بفعل قوانين البيولوجيا.

في حين أن تطور الإنتاج ووسائله وأدواته وعلاقاته كان يخضع لقوانين جديدة، هي القوانين التاريخية ـ الاجتماعية.

إن تشكّل الأجهزة العضوية بصورةٍ نهائيةٍ عند الإنسان العاقل، وأداءها وظائف نفسية معقَّدة ضمن شروط النشاط الجماعي المنتج مهدا لظهور الوعي البشري، كشكلٍ جديد ومتقدم من أشكال انعكاس الواقع بظواهره وموضوعاته وصفاتها وارتباطاتها وتفاعلاتها المختلفة، وخضوعه التام، نشأةً وتطوراً، على الصعيدين النوعي والفردي للقوانين التاريخية- الاجتماعية، ووضعا، ومن ثمَّ، حدّاً لتأثيرات الوراثة خارج الصفات العضوية، وفتحا آفاقاً غير محدودة أمام التطور النفسي عند الإنسان في ظلّ شروط ثقافية واجتماعية متنامية.

وهنا يبرز سؤال حول كيفية تطور النفس البشرية في ظل الشروط الثقافية والاجتماعية، خارج تأثير العامل الوراثي البيولوجي. للإجابة عن هذا السؤال الجوهري يخصص ليونتيف جميع دراساته، سواء ما تضمنته منها أطروحته «تطور النفس»، أم التي أجراها في مراحل نشاطه اللاحقة. وفيها تأكيده أن نشوء الوعي وتطوره لم يكن، ولا يمكن أن يكون خارج النشاط العمليّ الجماعي المنتج. فقد كان لهذا النشاط الفضل في أنسنة أسلافنا القدامى، وتغيّر بنية دماغ الإنسان القديم، وازدياد وزنه وحجمه بالمقارنة مع ما كانا عليه في حقب ما قبل الإنسان العاقل، وارتقاء وظائفه النفسية.

تعود بداية تاريخ هذا النشاط، كما ألمحنا سابقاً، إلى ظهور القدرة على تحضير الأدوات البسيطة، وكان يتطور مع تطورها على الدوام. وها هو ذا يخطو خطوات مهمة ومتسارعة في عصرنا على طريق صناعة آلاف الأدوات والأجهزة الكهربائية والإلكترونية التي تلبي حاجات البشر الطبيعيّة، التي اكتسبت موضوعاتها وأساليب إشباعها طابعاً اجتماعياً عبر تطور المجتمعات البشرية، إضافة إلى الحاجات الثقافية ـ الروحية المتنامية دوماً.

يضيف ليونتيف إلى عامل النشاط الجماعي المنتج عامل اللغة. ويشدّد على علاقاتهما المتبادلة وتأثير كل منهما في الآخر. فاللغة، كوسيلة معاشرة واتصال، ترتبط بأوجه النشاط البشري كلّها، إذ إنها، كأصواتٍ واضحةٍ ومفهومةٍ وثابتةٍ، تعبّر عن حالة أو موقف أو طلب أو أمر أو إعلام.

ومن الجانب الآخر، فإن زيادة إنتاجية نشاط البشر وتحسينها يستدعيان هذه الوسيلة لتنظيم أفعال المشاركين في هذا النشاط والتنسيق بينها ومراقبتها وتقويمها.

ولنا أن نتصـور عظمة المنجزات البشـرية من الخيرات الماديـة والروحية في ميادين الحيـاة على امتداد التاريخ الثقافـي ـ الاجتماعي، وما بلغته البشـرية من رقي في الوعي الاجتماعي والفردي. وقد عبّر ليونتيف عن هذه الحقيقة بقوله: إن آلاف السنين من التطور الثقافي ـ الاجتماعي قدمت للبشـرية ما لم تسـتطع تقديمه عشـرات الملايين من سنوات التطور البيولوجي، (٢، ٣٧٠).

يعتقد ليونتيف أن الخبرات والقدرات المتراكمة لا تثبت في الخصائص العضوية للأجيال، ولا تنتقل من السـابق منها إلى اللاحق بالوراثة البيولوجية، مثلما تنتقل السـمات العضـوية (لون العينين والبشرة، طول القامة... إلخ) المثبتة في المورثات، وإنّما في شكل خاص خارج الفرد، أي في المجتمع.

ولإثبات صحة هذا الاعتقاد يتناول ليونتيف علاقة النشاط بالمنتج، وعملية تحوّل العمل من شـكل للنشاط إلى شـكل للوجود، أي إلى تجسيم (تمدية: جعل الموضوع مادياً) القدرات والخصـائص النفسية في الإنتاج المادي والروحي، وبكلمات أكثر تصويراً فإن الأفراد الذين يبدعون منتجاً، مادياً كان أم روحياً، إنّما يجسمون (يودعون أو يضعون) فيه ما يتطلبه وجوده المادي من قدرات وصـفات ضـرورية لأداء مهمّة أو وظيفة اجتماعيّة معيَّنة، وعلى الآخرين الذين يودّون اسـتخدامه التعرّف إلى هذه المهمة أو الوظيفة، وإدراك خصائصـه ومكوّناته، ومن ثمّ إتقان أسـاليب اسـتخدامه أو التعامل معه، أي إنَّ عليهم، باختصار، أن يؤدّوا نشاطاً يشابه أو يماثل (ولا يتطابق، بطبيعة الحال، مع) النشاط الذي تجسّد فيه، (٢، ٣٩٢).

ونظراً للأهمية الاستثنائية التي تشغلها هذه الفكرة في نظرية ليونتيف، ومنعاً لأي التباس أو غموض يحول دون فهمها بصورة صحيحة، يجدر بنا تأكيد أن ما يتعيّن على الفرد لاستيعاب موضـوع ما أو امتلاك أداة معيّنة لا يقتصـر على تعرّفه إلى المعارف والمعلومات المتعلّقة بصـفات ومكونات هذا الموضوع أو تلك الأداة، واكتساب ما يتطلبه استخدامهما من مهارات فحسب، بل يشمل، فضلاً عن ذلك، تمثّل العمليات الذهنية المودعة فيه (المقارنة، والتحليل، والتركيب، والتجريد... إلخ)، وفي هذا تتسـاوى الأدوات (الموضـوعات) المادية، كالملعقة، والقلم، والدراجة، والآلة الكهربائية، والجهاز الإلكتروني... والأدوات الثقافية، كاللغة بوصفها منظومة إشارات، والنصـوص الأدبية، والرسم، والموسيقا، والمنجزات العلمية... إلخ، فلكي يمتلك الطفل لغته الأمّ، مثلاً، يتوجّب عليه تفعيل قدرته الحسـية ـ السـمعيّة على الإصـغاء

والاستماع إلى الوحدات الصوتية التي تتألف منها الكلمات، وتنغيمها، وترديدها لتدريب أعضاء النطق لديه على نطقها، وبذل الجهد العصبي ـ النفسي لاستيعاب معانيها، وما تعمّمه من موضوعات علاقاتها الخارجية والداخلية، الحسية والمنطقية.

ولإتقان مهارة استخدام الملعقة أو الدراجة أو الحاسوب عليه أن يلمَّ بخصائص هذه الأدوات وأجزائها ووظيفة كلّ منها، ويتقن أساليب استعمالها، وينشّط أعضاءه الحسيّة ـ الحركية اللازمة لأداء العمليات التي تتشكّل منها المهارة.

يتساءل القارئ المتابع عن شروط استيعاب أبناء الجيل الخبرة الاجتماعية والبشرية المتراكمة ووسائله وآلياته، وطبيعة الموقف الذي تجري فيه هذه العملية بمختلف جوانبه وعناصره، يمهّد ليونتيف للإجابة المباشرة عن هذا التساؤل بمعارضة صيغة «الفرد ـ البيئة» التي تجسّد تصور المدارس الطبيعية للعلاقة بين الإنسان وعالمه الخارجي، التي تتحكم بها القوانين البيولوجية، وتمكّن الطرف الأول فيها من التكيف والتلاؤم مع الطرف الثاني. ويرى أن هذه الصيغة وما تعكسه من فهم لدور الفرد فيها وهدفه وتطور بنائه النفسي إذا كانت مقبولةً في علم النفس الحيواني، فإنها لا تصحّ مطلقاً لتفسير بنية الوعي وكيفية تطورها خلال المراحل العمريَّة المتعاقبة التي يمرّ بها الإنسان، ولذا فإنه يقترح صيغة «الإنسان – المجتمع» التي تعكس، في تصوره، الفهم الصحيح لمضمون علاقة الإنسان بمحيطه الاجتماعي والطبيعي، وتقوم على رؤيةٍ موضوعيةٍ لعلاقة الفرد النوع في مستواها البشري المتطوّر، (٢، ٣٥٠ ـ ٣٥٣؛ ٣٦٣ ـ ٣٦٦).

الحقّ أن الفضل في ظهور الصيغة الجديدة البديلة «الإنسان ـ المجتمع» يعود إلى علماء الاجتماع والنفس الفرنسيين، وفي مقدمتهم جان بياجيه (١٨٩٦ ـ ١٩٨٠م)، مؤسس مدرسة جنيف في علم النفس. فقد كانت الناظم لنشاط هذه المدرسة التي أولت اهتماماً كبيراً لدراسة نشأة الذكاء والقدرات العقلية وتطورها عند الإنسان منذ ولادته حتى بلوغه الرشد، وبها أراد بياجيه التشديد على الفارق الجوهري بين بيئة الحيوان والمجتمع البشري، وأهمية خبرة المجتمع كمصدر يستمد منه الفرد بناءه النفسي.

لن أتحدث عن أعمال ممثلي مدرسة جنيف ونظرية بياجيه. ذلك لأن هذا الحديث يبعدنا كثيراً عن مهمة الدراسة الحالية. وأكتفي هنا بالإشارة إلى موقف المدرسة التاريخية ـ الثقافية الذي وضع فيغوتسكي ركائزه بعد قراءته الأعمال المبكرة لبياجيه. ويتلخص هذا الموقف

في أن صيغة «الطفل والمجتمع» التي كانت منطلق بياجيه في إنشاءاته النظرية، وضعت الطفل وحيداً في مواجهة المجتمع وخبراته المادية والنفسية، وأغفلت دور الراشدين الحاسم في حياة الطفل. فالطفل، في نظر فيغوتسكي، لا يواجه عالمه الخارجي بمفرده، وليس بمقدوره استيعاب موضوعات هذا العالم وأشيائه وظواهره بمعزلٍ عن الراشد. واقع الحال، كما يبدو لمؤسس المدرسة التاريخية ـ الثقافية، أن الراشد يتوسط علاقة الطفل بمشتملات الواقع الخارجي ويشرف على أفعاله معها ويوجهها ويصوّبها.

من هذا المنظور يُدخل ليونتيف تعديلاً جوهرياً على صيغة بياجيه لتصبح «الطفل في المجتمع» بدلاً من «الطفل والمجتمع»، ليعكس من خلالها نظرته إلى الطفل كطرفٍ إيجابي فاعل في علاقته مع الوسط الاجتماعي من خلال ما يبديه من رغبةٍ في التعرّف إلى موضوعاته وصفاتها ومكوناتها وعلاقاتها من ناحية، وإلى دور الكبار وفاعليتهم في تعزيز رغبته، وتقديم العون له ومساعدته في تذليل الصعوبات التي تعترضه للوصول إلى مبتغاه.

جليّ أن الصيغتين: «الطفل والمجتمع» و«الطفل في المجتمع» تجسّدان تصوّرين متعارضين لدور التربية، بمدلولاتها كلها، في استيعاب الإنسان للخبرات الاجتماعية والبشرية (المعارف والمهارات والقدرات). ففي حين يجد أنصار الصيغة الأولى أن عملية الاستيعاب هذه تجري بصورةٍ تلقائيةٍ وفق آليات داخلية ذاتية، وأن دور التربية لا يتعدّى حدود تفتيح أو إنضاج تلك الآليات، يذهب أنصار الصيغة الثانية إلى أنَّ من غير الممكن تصوّر تكوّن بنية النشاط النفسي البشري وتطوّرها خارج إطار النشاط التربوي الذي يمارسه الكبار.

وعلى قاعدة الإيمان الراسخ بالدور الأساسي الذي تضطلع به التربية في نقل التراث البشري في ميادين العلم واللغة والأدب والفن والأخلاق إلى الأجيال الناشئة بوصفه شرط تطورها النفسي يدعو ليونتيف إلى العمل المتواصل للارتقاء بمنظومة التعليم من حيث مضمونها وطرائقها وأساليبها، (٢، ٣٥٤، ٢٧٨ ـ ٣٨٠).

لم يرتَبْ ليونتيف في أن دون دعوته هذه صعوبات جمّة، يتطلّب تذليلها جهداً جماعياً كبيراً يبدأ بالتحرّر من القناعات التي تكلّست في الأذهان حول أهمية الوراثة في تحديد سماتنا، وفي المقام الأوّل منها مستوى ذكائنا وقدراتنا العقلية، والدور الكبير للمحدّدات البيولوجية في تقرير مصائرنا.

وبعين العالم الثاقبة كان ليونتيف يتوقع ما سيلاقيه موقفه المتفائل من معارضة، ولكنّ ثقته بصلابة الأرضية التي بنى عليها هذا الموقف جعلته يؤمن بصوابيته، غير آبهٍ بما سيوجه إليه من نقدٍ ولوم، فتفاؤله قائم -كما يقول- «على معطياتٍ علميةٍ وموضوعيةٍ، وتؤيده الممارسة التربويّة المتقدّمة بصورةٍ تامةٍ». (٢، ٥٥٣).

بهذه الكلمات يختتم ليونتيف مؤلَّفه «مشكلات تطور النفس» الذي نشره عام (١٩٥٩م)، وحاز جائزة لينين عام (١٩٦٣م)، وأُعيدت طباعته في الأعوام (١٩٦٥ و١٩٧٢ و١٩٨١م)، ويحوي هذا المؤلَّف، إضافةً إلى موضوعات كتابه «تطوّر النفس» الذي نشر سابقاً، عدداً من الدراسات التي نشرت في خمسينيات القرن الماضي، وقد ترجم إلى لغاتٍ عديدةٍ.

إنّني على يقين من أن الزمن الذي يفصلنا عن أعوام نشر هذا السفر العلمي لم يُفقد الدراسات التي اقتطفتها منه ونقلتها إلى العربية تحت عنوان «دراسات مختارة في التطور النوعي والفردي للنفس» أهميتها الخاصّة، ولم ينل من قيمتها النظرية والعملية بالنسبة إلى المهتمين بقضايا علم النفس من قرّاء هذه اللغة.

ولأولئك القرّاء المنصفين الذين يجدون في هذا العمل متعةً وفائدة بشكل خاص، الحقّ في توجيه اللّوم إليّ بسبب إحجامي عن ترجمته طوال هذه السنوات. والواقع أنني ترددت كثيراً قبل أن أحزم أمري، وأباشر في أداء هذه المهمّة. وسبب ترددي ليس سوى خشيتي صعوبات تعريب عمل كهذا على نحو يليق به، ويجد القارئ فيه ما يوفّر له متعة رحلته عبر فصوله، وشروط فهم محتواه. فالمؤلف يعرض أفكاره فيه بصورةٍ مكثّفة، وبأسلوب السهل الممتنع، فضلاً عن كثرة المصطلحات العلمية والتقنيّة المعقدةً والدقيقة. وهذا ما كان يُفصح عنه أبناء اللغة الروسية، المختصّون الذين لم يتردد بعضهم في الكشف عن رجوعهم إلى الكتاب وقراءته أكثر من مرّة لفهم محتواه.

خمسون عاماً مضت منذ اللقاء التشريني عام (١٩٦٩م)، وما زال وخز الخجل من ثقافة الخواء التي تأخذ بالقشور دون اللّباب.

أربعون عاماً مضت على وفاة ليونتيف (٢١/١/١٩٧٩م)، وما زالت أعماله تتصدّر قوائم المراجع في مراكز البحث ومعاهد علم النفس وكلياته، وأفكاره تثير الجدل بين مشايعيه ومناوئيه.

المراجع

١ - ليونتيف أ. أ. مسـيرة ألكسـي نيكـولا يفيتش ليونتيف الإبداعية، في كتـاب «أ. ن. ليونتيف وعلم النفس المعاصر»، مجموعة مقالات في الذكرى الثمانين لولادة ليونتيف، جامعة موسكو، موسكو، ١٩٨٣م.

٢ - ليونتيف أ. ن. مشكلات تطور النفس. ط٤، منشورات جامعة موسكو، موسكو، ١٩٨١م.

نظرة في قصص مراد السباعي

عبد الكريم النّاعم

قبل الدّخول إلى عالَم القاصّ مراد السباعي، لا بدّ من تعريف خفيف به، فهو من مواليد حمص عام (١٩١٤م)، وتوفّي عام (٢٠٠١م)، بدأ حياته الأدبيّة بكتابة المسرحيّة، وقد مُثّلت مسرحيّاته في الثلاثينيات وما بعدها من القرن العشرين، وكانت ذات صبغة وطنيّة، نضاليّة، اجتماعيّة، وقد مثّل أدواراً مهمّة في مسرحيّاته التي ألّفها، وأخرجها، وانتقل من كتابة المسرح إلى القصّة. إذ بدأ كتابة القصّة عام (١٩٤٥م)، بعد مرور خمس عشرة سنة على كتابته للمسرحيّة.

بعض آثاره المطبوعة:

- «هذا ما كان» صدر عام (١٩٥٢م) عن دار الفكر العربي بمصر (قصص).
- «الشّرارة الأولى» صدرت عام (١٩٦٢م) عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي (قصص).
- «الحكاية ذاتها» صدرت عام (١٩٦٧م) عن وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي (قصص ومسرحيات).
- «تحت النّافذة» صدرت عام (١٩٧٤م) عن اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق، (قصص ومسرحيّات).

منذ الوهلة الأولى قد يتساءل القارئ عن السبب في عدم شهرة هذا القاص المسرحي، الذي أمضى- حتى ذلك التاريخ- ما يُقارب الأربعين عاماً في الكتابة الهادفة، الجادّة، المتقدّمة؟

يرى بعضهم أنّ الشهرة حظّ، وفي ذلك كثيرٌ من الحقيقة، فكم ممّن أُوتوا الشهرة لم يستحقُّوها إبداعيّاً، وكم من مُبدع لم يكن حظّه من الشّهرة بما يوازي حجم إبداعاته، ولذلك أسباب عديدة، وأحد تلك الأسباب بُعد هذا الكاتب عن العاصمة مركز تسليط الضوء، وعدم الإضاءة المُوازية لإبداعه، وعدم تبنّيه من تنظيم سياسيّ يكتب له، وباسمه، يطرحه ويتبنّاه، كما حدث مع بعضهم في سوريّة وفي غيرها،.. على الرّغم ممّا حملتّه آثاره من ملامح شعبيّة، ووطنيّة، وعلْمانيّة، وتقدميّة،.. كلّ ذلك جعله بعيداً عن هالة الضوء الكاشفة، إلى درجة وقوع شيء من الظّلم عليه، وأنا فيما سأقدّمه سأقتصر على القصص فحسب، تاركاً مسرحيّاته لمن يثيره الدّخول إلى عالم هذا الأديب المتميّز.

❁ ❁ ❁

في مضامين قصص الأستاذ مراد السّباعي تتجلّى الواقعيّة النّقديّة بأجلى صورها التي نعرفها، حتى ليمكن القول إنّ قصصه تُجسّد زمنه، وحياته بدءاً من طفولته الحسّاسة التي بدأت بالتّعامل مع ما حولها برهافة، وشدّة انتباه، ودقّة التقاط، مروراً بمجريات تلك الأزمنة: أيام السّفر برلِك أيام الاستعمار التّركي، ودخول الفرنسيّين واحتلالهم لسوريّة، والنضال ضدّهم في المقطع المُحايث له- الواقع الحياتي، وصولاً إلى أيامنا التي عمّقتْ قناعته بالاشتراكيّة /العدالة الاجتماعيّة، وبالفكر التقدّمي عامّة، مع نزعة تأمّليّة، تُعدُّ أمراً طبيعيّاً في مثل تجربته، وسنوات عمره، هذا إذا أخذنا قناعاته، ونظرته إلى الوجود في الحسبان، كلّ ذلك من خلال ملاحظاته الدّقيقة، وانشداده إلى البيئة الشعبيّة التي عرفَها، وعاش دقائقها، فهي الغالبة على قصصه، فكلّ الأحداث التي تجري، والإطار الذي يحيط بها، والتحرّك، والانتقال،.. كلّها تُدخلك إلى عالم واقعيّ، يقدّمه لك بحسّ فنّان أصيل، وبأسلوب سهل، متميّز، فما تكاد تُنكر شيئاً ممّا يبسطه لك، بل يلفت انتباهك قدرته على شدّك إلى دقائق الحياة التي يمرّرها بين يديك، وربّما خُيّل إليك أنّها عاديّة، فإذا بها مثار للدهشة، وللتوقّف، والإعجاب، وبلغ من انشداده للواقعيّة أنّه أثبت في قصصه رسائل، هي رسائل حقيقيّة من فتاة تعرّف إليها في صباه الأوّل، وكذلك محاولة دفْنها (الرسائل) للتخلّص منها بعد زمن طويل، وعدم قدرته على إيداعها التّراب، فهي حدَث واقعي، كما هو وارد في كتابه: «شيء من حياتي»، وهو كتاب سيرة ذاتيّة، نُشر على حلقات في صحيفة «العروبة» الحمصيّة، ومن ثّم نُشر في كتاب، وكذلك ارتحاله مع أهله إلى مدينة دمشق، وعودتهم، بيد أنّ هذا لا يعني أنّه

اعتمد على الامتياح من حياته فحسب، بل كان يستمدّ من الواقع المُعاش، ومن ظروفه، ومن معطياته الأحداث والشّخوص، ويقدّمها بصيغة تحمل بصّمته، وهو بذلك لا يخرج عن المنهج الذي اختطّه لنفسه، ووضعه، كمقدّمة في «الشرارة الأولى»، و«تحت النّافذة»، فهو يرى أنّ القصّة قطعة من الحياة، وشرطها الوحيد موهبة القاص، وعلى هذا يكون الإمكان، والجمال، هما أوّل وأقوى مطلبيّن للبناء، ويرفض الصّراحة الفجّة، ولا يقبل المبُالغة والتّجريد، ويُقرّ بشيء من الغموض، كلّ حادثة لديه لا يمكن قبولها إذا لم يكن لها من الأسباب ما يسوّغ وجودها تسويغاً قويّاً، ويجعله ضرورة فنيّة لا يمكن الاستغناء عنها بوجه من الوجوه.

على ضوء ذلك، وعلى ضوء ما نراه، لنأخذَ قصة «أبو غازي» من مجموعته «الشرارة الأولى»، كنموذج:

«أبو غازي» رجل في الثلاثين من العمر، قصير القامة، غليظها، ذو وجه صارم التّقاطيع، وخشبيّ المَلامح، لحيته سوداء، خشنة كلحية معزى،يجلس عصر كلّ يوم يراقب دجاجاته وهي تدرج، ذو عين وحيدة يحدج بها الناس بنظرات ملأى بالحقد والكراهية، تلتمع كقبس جهنّم، وكان المتكلّم في القصّة يبغضه، ويسلك غير الطريق المارة به كي لا يراه، وربّما أحسّ أبو غازي بتجنّب ذاك له فيُسمعه من الكلام ما لا يُرضيه، ولم يكن الوحيد الذي يتعرّض لسلاطة لسانه، وكم شاجر ودخل السّجن ولم يرتدع، وصدف أن مَرِضَ فلم يزرّه أحد، بل ابتهل بعضهم إلى الله أن يُنهيها بما يُفرحهم، ولكن ما إن تماثل للشفاء حتى دشّن صحّته بقطع شجرة من الأكاسيا كان يجلس تحت ظلّها بعض أبناء الحيّ، وفوجئ راوي القصّة بأبي غازي يسأله ذات يوم عن مسألة لا تتعلّق به شخصيّاً بل تتعلّق بالوطن، واستغرب الرّاوي هذا الاهتمام لدى أبي غازي، وكان طلبه منه أن يُعيره مسدّسه الـ«كونت سميت- أي كولد سميث»، وسوّغ ذلك بأنه يريده من أجل الوطن، وعرض عليه أن يضع عنده رهينة إذا كان لا يثق به، فاعتذر الرّاوي بأنّه باع ذلك المسدّس منذ زمن بعيد.

«لم يقل شيئاً ولكنّه حدجني بنظرة قاسية، ثمّ غادرني وهو يتخطّر في عرض الشارع، ويُباعد بين قدميه قليلاً لِتتّخذ مشيته النّمط (العريض) المعروف، وكان يرتدي سروالاً أزرق اللّون، وسترة عسكريّة عتيقة، ويضع على رأسه طاقية بيضاء، قد لفّ عليها منديلاً أصفر ترك له ذيلاً يتدلّى على أُذنه، لقد كانت هيئته توحي أنّه على أتمّ الاستعداد لارتكاب جريمة، وفي المساء وفي حين كان الرّاوي يذهب إلى النّزهة، سمع صوت طلقات ناريّة فركض مع

الرّاكضيــن، فوجـد نفســه وسط مظاهرة فرّقهــا الفرنسيّون، ولمح أبا غازي هادئـاً ثابتاً بعد فرار الجميــع، وخطــر للــراوي أن يفرّ فخجل من صمود أبي غازي، وكان هـذا الأخير مسلّحاً بمسدّس وخمس قنابل خيّل له أنّه يستطيع مقاومة فرنسا بها، وفي هذه اللحظة الحرجة يسأله أبو غازي: «أين مسدّسك»؟

فأجابه: «في البيت».

وعاتبــه على نكرانه وكذبه، واقترب صـوت نعـال الجنود، وانبعث من قلب السكون والظلام صوت أبي غازي الخشن الأبحّ يشتم الفرنسيّين بكلمات بذيئة، ثمّ دوّى انفجار قنبلة، وانهمر الرّصاص، وأحسّ الرّاوي بشيء صلب يصدمه في كتفـه، واضطربت قدماه، فاتّكأ على الباب لكأنّ أحداً يضع رأسي على وسادة، أين؟ كيف..؟ لا أدري، أشعر بأني ضمن سرير متحرّك، سرير يمشي ويتكلّم، ولا شيء بعد ذلك»

حدّثتــه ممرّضــة بعد بضعة أيام فقالت: «لقد حملك إلى هنــا رجل أعور، ذو لحية سوداء خشنة كلحية معزاة، فسلّمك إلى الطبيب ثمّ عاد مسرعاً، ولم أعدْ أراه، فهل تعرفه؟»

فأجبْت والدمعة تترقرق في عيني: «يا للرجل الطيّب، إنّه أبو غازي..».

نلحظ في هذه القصّــة تمسّكه الشــديد بالمنهج الذي اختطّه لنفسه، فالقصّة قطعة من الحياة بالوصــف الذي قدّمه عن أبي غازي، وعــن علاقاته بجيرانه، وبطريقة تعامله، وحتى في هيئته الشكليّة التي رسمها، وباندفاعه إلى القيام بعمل فيه خدمة للوطن، كما في القصّة تأكيد خفيّ أنّ الذين يتظاهرون، ويتصدّون لقوى الاحتلال الفرنسي كانوا من طبقة أبي غازي الفقيرة، وفيه ما يشــير إلى أنّ مثل هذه النّزعة الشــريرة، في حياة رجل يكرهه جيرانه، لا تُلغي حبّه للوطن، واســتعداده للموت في سبيله، لأنّ مثل تلك التصرّفات المنبوذة، المكروهة، يمكن إرجاعها إلى ســوء الوضــع الماديّ، أو أيّ سبب آخر، فهو رجل مملوء بالحيويّة والقوّة، وثيابه تدلّ على وضــعه الماديّ، فهي ذات ألوان متنافرة، وســترته العســكريّة لا يلبسها غير المعتّرين، هذا الرجل لا يجد بين يديه ما يوصــله إلى هدف من أهدافه، وفي مواجهة الفقر تتوفّز الأعصــاب، ويحتدّ السلوك، وتُواجهنا صــورة الشجاعة التي يملكها أبو غازي، بل يُزاد عليها أنّه يحمله إلى المشفى لإنقاذ حياته.

كلّ الأحداث إذا وُضعتَ في زمنها ممكنة، بل ربّما تكرّرت أكثر من مرّة، فأمثال أبي غازي موجودون، والتظاهرات تتكرّر، وما وقع من أحداث مُنتزَع من البيئة، مشدود إلى زمنه.

نهاية القصـــة يمكن القول فيهـــا إنّها من خلق القاصّ، إذ تعمّـــد أن يقدّم لنا ختاماً يليق بجو القصّـــة العام، جوّ النّضـــال، ونجاة أبي غازي، وإنقاذه لابن حيّه، هذا، يمكن عدّه تفاؤلاً بالمســـتقبل، فأبو غازي لم يمت، ولا ابن حيّه، بل كان إنقاذ ذلك الجار، على يد مَن منع عنه مسدّسه الذي يملك، ويمكن وصف الإنقاذ هنا معادلاً لإنقاذ الوطن ممثّلاً بأناسه، وقد تمّ على يد هذه الشرائح التي تعطي دون مُقابل.

فإذا أخذنا كلّ قصصه التي اعتمدت على البناء القصصي نجد فيها هذه الروح الواقعيّة التي تقدّم نقداً غير مباشر من خلال العرْض والحَدَث، وهي الشائعة في معظم إنتاجه، وثمّة تركيز على الشـــخوص، فهم غالباً، شـــعبيّون بهيئاتهم وتصـــرّفاتهم وطرائق تفكيرهم، وحتى بأســـمائهم: (فتنة)، وأبو عَبيد، والحاج معروف، ومرزوق، والنّســـناس، وأم ســـليمان العجوز، أسماء تفوح منها نكهة الشريحة الاجتماعية التي هم منها.

إذا عدنا إلى الزمن الذي كتب فيه مراد الســـباعي قصصه نجد أنّه متقدّم زمنيّاً، وريادةً، ويمكـــن عدّه من أبرز كتّاب القصّـــة الذين نهجوا هذا النّهج، بما اختزنه من مواصـــفات في الشـــكل والمضمون، لاســـيّما إذا أضفنا مسرحيّاته إلى قصصـــه، وما أظنّ أنّ الأسباب التي قدّمتها عن ســـبب عدم ذيوع شـــهرته بما يســـتحقّ، تسوّغ أن يُشـــار بالبنان إلى مَن هم دونه مستوى، والتزاماً، ونُضجاً، وأن يغيَّب هذا الفنّان البارع.

❁ ❁ ❁

إذا وقفنا مع البُنية الفنيّة لقصصه، فالكاتب يشرح نهجه في هذا المجال، فهو يؤيّد شيئاً من (الغموض) في القصّة، وربّما خفّف من أهميّة الموضوع فنّيّاً، إذ يمكن حسب رأيه أن تكون ثمّة قصّة لا تلتزم في محورها أيّ غرض اجتماعيّ، أو فلسفيّ.

تُرى أيّ بُنية فنيّة تتجلّى في قصص مراد السباعي؟

تُطالعك في قصصـــه قدرته على الســـرد، فهو يتحدّث بسهولة، وعفويّة، وليونة، وعذوبة، وبجمل ليس فيها إغراق، أو افتعال، بل تتسلســـل الجملة عنده تسلسل الحدَث، كلاهما مُعبّر عن الوحدة بينهما، وأحسب أنّه كسب خبرة القصّ، وعرف شيئاً من حنْكته من تلك الجدّة التي كانت تقصّ على مسامعه أجمل القصص، ولا أتّهمه هنا بتلك السرديّة التقريريّة المرفوضة، لأنّ طريقته في القصّ تتميّز بأسلوب مُشرق، فهي كما يقول:

«إنّ القاصّ المتمكّن من فنّه، هو الذي يستطيع، سواء في السّرد، أم في الحوار، إخضاع الكلمة إخضاعاً تامّاً، واستعمالها في المكان الملائم لها، إذ تجيء معبّرة تمام التعبير عن أغراض المؤلّف، وما يدور في ذهنه من أفكار، وعواطف، ولمح فنّي».

وهنا أشير إلى أنّه من الممكن تحويل معظم قصصه، لرشاقة الحوار فيها، إلى مسرحيّات، وذلك هو أثر المسرح فيه.

وهو يرى أنّ «الأسلوب لا يعني الجملة الإنشائيّة التي نستعملها في الكتابة، ولا الخامة التي تُرسَم عليه اللّوحة، أو الإطار المحيط بها، وإنّما هي اللّوحة نفسها، في ألوانها المتناسقة المتجانسة، وفي أبعادها، وظلالها، وكلّ ما فيها».

إنّ مثل هذا القول يوحّد بين الحَدَث والجملة، والبناء الفنّي، والمضمون توحيداً يتحقّق بالفعل من خلال النظرة الإجماليّة للأثر الفنّي، ولكنّنا، في العودة إلى الأثر نفسه، نقديّاً، لا بدّ من النّظرة الجزئيّة من أجل التّركيز على بنيان العمل الفنّي، وأشير هنا إلى أنّ حشده للجزئيّات الدّقيقة في المشهَد الذي يُقدّمه، يذكّرنا بكتّاب الرّوايات الكبار، وأظنّ أنّه قد تأثّر ببعضهم، فهو يلتقط الأشياء بحساسية عالية فنّية، ويحوّل الواقع إلى قطعة مدهشة تضجّ بما فيها.

الحدَث لدى مراد السباعي حاضر بارز، ونادرة هي تلك التي أسماها قصصاً، وتخلو من حدَث يشدّ القارئ.

تبدأ القصّة عنده بخطاً بطيئة، بطرْح، أو بتهيئة، تسهّل الدّخول إلى عالم القصّة، ثمّ يتنامى الحدَث تنامياً دراميّاً، تصاعدياً، حتى يبلغ ذروته المنفجرة في نهاية القصّة، أمّا القصص التي خلتْ من ذلك، فهي شيء من سيرة ذاتيّة، ولم يتعمّد بناءها ذلك البناء القصصيّ المعروف، ومع الحدَث يملك القدرة على التّشويق، فأنت عبر الجُمَل الليّنة، والحوار الرّشيق المُناسب، وتنامي الحَدَث، تتعجّل الأسطر لتصل إلى النّهاية، والنّهايات لديه، إذا قيستْ بمقدّماتها، تبدو نتيجة شبه حتميّة، وغير مُستنكَرة، إذ لا يعجب الإنسان من هطول المطر، والسماء مُلَبّدة بالغيوم.

يعتمد الأستاذ مراد على وصف الشّخوص وصفاً خارجيّاً، وهو أسلوب كلاسيكيّ معروف، إلّا أنّه لدى مراد يمتاز بحيويّة مُنتقاة، هادفة، تجعل من الصورة الخارجيّة انعكاساً، أو مَظهَراً يُعبّر عن الحالة النّفسيّة، وهذا ما جعله قليل الغوص في أغوار النّفس تحليلاً، وتنقيباً،

بل كان جُلّ اعتماده على الحراك الخارجيّ المُعبِّر والمُوحي، موظّفاً الهيئة بوصفها مَظهَراً لتلك النّفس، فأبو غازي في وصفه الخارجيّ الذي قدّمه، بعينه الواحدة، وبتصرّفاته يفتح لك كوّة للدّخول إلى أغوار تلك النّفس، وتُعطيك مثل هذه الشّخوص مدى مناسباً للتّحليل، وللافتراضات الممكنة والمُحتملة، إذ قد نرى الصّفات الضديّة مجتمعة فيه، وفي هيئته، فهو شرس مكروه، بعين واحدة زيادة في الغرابة، ومع ذلك لديه كلّ الاستعداد ليقظة النّخوة التي تجلّت في إقدامه على ما فعله، مشاعر كُره في البداية، يُخالطها شيء من الإعجاب بقدرته على أن يكون كذلك، ومشاعر إكبار لجرأته، ونخوته، وشجاعته، وتلك هي الحياة في تضادّها المتجسّد، وما أظنّ أنّه مرّ بشخص، إلّا فيما ندر، دون أن يقدّم لنا ذلك الوصف الخارجيّ المعبّر، بريشة تجعلك تكاد تَرى الملامح عبر السطوح، وبفعل متوافق مع تلك الهيئة المرسومة، ولاشكّ أنّه كان يعي تمام الوعي أهميّة التّناسق في كلّ ما في القصّة، بعدّها كُلاً واحداً، ولم يقتصر التوحّد على الشخصيّة، وتنامي الحدث، ودراميّته، بل شمل حتى الطبيعة في الخارج، فالطبيعة بقدر هي جزء من المدى الذي ترتسم عبره الأحداث، هي جزء من بناء القصّة، ومن رؤية الكاتب، فهي ليست مكاناً مُحايداً، أو فضاء لمُثول الأحداث، معزولاً، بل يُشعرك فيها أنّها ذات حياة، ولها علاقة صميميّة، موحية، بكلّ ما يجري، ففي قصّة «نداء الأرض» من مجموعته «الحكاية ذاتها»، «عثمان»، الذي طرد من البستان لخطأ ارتكبه عن حُسن نيّة، بعد تبرّعه لابنة صاحب البستان، والتي قد طُرد بسبب ملامسة شعرها وهي نائمة، وبعد أن يستيقظ صاحب البستان، ويرتبك عثمان في مواجهته بالحقيقة.. يهرب، ويُخطئه الطّلق الأوّل، ليُصيبه الثاني، يُقدّم الكاتب هذه الصورة للطبيعة:

«وجمدت الطبيعة بضع لحظات، كأنّما أفزعها ما حدث، ثمّ استأنفت عملها الأزليّ، تاركة للزمن أن يمحو التشويه الذي يتركه الإنسان على صفحاتها الجميلة الخالدة، فعاد البلبل إلى تغريده، والضفدع إلى نقيقه، والدّيك إلى صياحه الذي يُبشّر بميلاد يوم جديد».

تتوقّف الطبيعة، وتجمد، وتفرح، وتستأنف عملها بعد ذاك، تُرى هل الطبيعة وحدها هي التي تفعل ذلك؟ إنّ الإنسان نفسه يقوم بمثل هذا الفعل. أتُراه تقليد قائم أم هي نزعة الكاتب إلى التّوحيد؟

«في قصّة» بنت البستان» من مجموعته «هذا ما كان»، بعد أن تُلقي البنت نفسها في الماء هرباً من قسوة أبيها، يقدّم الكاتب هذه اللّوحة:

«وفجأة تأدّى إلى سمعي صوتُ خبْطة قويّة في الماء، أعقبتْها صرخة مدوّية انطلقتْ من فم الشيخ، ولمّا بلغتُ الشطّ لم أجد «صفيّة»، ولكني وجدتُ الشيخ يجثو على ركبتيه، ويلطم وجهه بكفّيه، ويُحدّق في عرض النّهر المُعتم تحديق المجانين...

نفخت الريح، وتناوح الشجر، واضطرب كلّ شيء في الوجود، ولكنّ أعماق النّهر ظلّت في سكونها المُخيف، وكأنّ شيئاً لم يحدث».

وفي قصّة «القارب» من مجموعة «الشّرارة الأولى»، حين فكّر الابن بتدمير قارب أبيه الذي يشكّل قوّة استعباد له، يقول:

«كان الوقت قُبيل الغروب، وكانت أشعّة الشمس الصفراء تكسو رؤوس أشجار الحور والصّفصاف المنتشرة على ضفّتي النّهر بحلّة ذهبيّة رائعة، وكان الهدوء يشمل الطبيعة، ويُضفي عليها شيئاً من المهابة يوحي بالخشوع، فلا نأمة، ولا حركة، غير صوت مجدافي القارب، يصفعان وجه الماء برتابة وإيقاع، وثمّة سمكات تقفز على سطح النّهر، وضفادع تُنقنق، وشحرور يُغرّد، وسلاحف تقبع على الضفّة، تمدّ أعناقها بجمود كأنّما يُدهشها هذا العالم، وكان أبو فهد يقف في مقدّمة القارب منصتاً كعملاق من عمالقة القرون الأولى، في حين كان «النّسناس» يجدّف بإعياء مقوّس الظهر...»

إذا تجاوزنا الوصف الجزئي للطبيعة بما فيها من حيوانات نلاحظ أنّ أشعّة الشمس صفراء كاصفرار وجه «النّسناس» وآماله، والهدوء الذي يشمل الطبيعة كالهدوء الذي في نفسه والذي قد يسبق العاصفة، تلك العاصفة النّفسيّة التي أوْدتْ بيده فيما بعد، والمَهابة هي مُعادل مَهابة «النّسناس» لأبيه، وخشوعها هو خشوع ذلك المسكين.

وفي قصّة أبي غازي، من المجموعة نفسها، نجد أنّ أبا غازي يقطع شجرة الأكاسيا تعبيراً عن استعداده لقطع علاقاته مع النّاس، وأنّه (سيقطع) كلّ ما لا يرغب فيه، ولكنّه حين تقترب لحظة مواجهة الفرنسيّين تأخذ الطبيعة نفسها صلابته النفسيّة، وهيئته الحازمة:

«أسند ظهره إلى شجرة ضخمة من الدّردار، وبدا هادئ النّظرات».

فإذا لحظْنا أنّ شجر الدّردار من الأشجار القويّة الصلبة عرفنا قيمة ذلك التوحّد، وأهميته الفنيّة.

وفي قصة «بغلة العمّ عثمان» حين يفكّر بالتّخلّص من بغلته تكون الطبيعة على الهيئة الآتية:

«وهنـاك ضمـن منحـدر صخريّ تنهض في قعره شجـرة يابسة من البلّـوط، ذات أغصان عاريـة كالأذرع المرفوعـة إلـى السماء في ابتهـال وتضرّع، في هذا الموقـع الخشن الموحش، المملوء بهياكل حيوانات أهلكها الجوع والعطش، اعتزم العمّ عثمان أن يسرّح بغلته...».

شجرة البلّوط اليابسة، والابتهال، والتضـرّع، هو المعادل الخارجي لتلك الحالة النفسيّة التي اجتاحت العمّ عثمان.

نلاحـظ أنّ للطبيعة أثراً بارزاً في نفس الكاتب، لأنّها ما تكاد تغيب، وإذا كان شخوصـه، في الغالب، شـعبيّين، فإنّ البسـاتين والكروم التي كانت تحيط بحمص، كانت مسرحه لعدد لا بأس به من هذه القصـص، أطفال قصصه يذهبون للّهو فيها، وفلّاحوها وأجراؤها، وحلوها، ومرّها، كل ذلك يتدفّق عبر أكثر من قصّة، وفي ذلك دليل على عُمق معايشته لها،.. انظرْ إليه يُراقب في صحن الدّار في حمص، بعد عودة أهله من دمشق، بعض النباتات التي زرعها في فسحة الدّار:

«لا شـيء أجمل مـن النّتش برؤوسه الفتيّة الطريّة التّربة الحمراء الرّطبة، ويتطاول نحو الضيـاء والشمـس، وليس ما يعدله في لذّته إلّا أن يتعهّد المرء النّبات الذي يزرعه بيده، وأن يُراقـب نمـوّه وتطوّره، فـوراء كلّ ورقة وبُرعم زهرة حلم ذهبيّ ينشـي القلب، وأمل برّاق يحمل ألف لون ولون من ألوان السّعادة».

هذه النّظرة الإحيائيّة، الاحتفائيّة، تكاد تكون طقساً نفسيّاً، وفنّيّاً، يُقدّم بين يدي الطبيعة التي هي وحدها، في نظره، تملك صـفة التجدّد والاسـتمرار، وهي في الوقت نفسـه تجيء متفتّحة في القصّـة المذكورة، مع عودة الحياة، جديدةً إليه، وما اهتمامه حتى الآن بما يُزرع في البيوت، ورعايته للزريعة، إلّا أحد وجوه هذه المسـألة، ومن المؤكّد أنّ الطبيعة لدى مراد السباعي، وأثرها فيه، وحضورها في قصصه، أمر يستحقّ دراسة خاصّة، باختصار إنّه يحفل بالطبيعة، ويقدّمها، بما يعبّر، ويناسب الموقف، تاركاً للبصيرة المدقّقة أن تلمح ذلك، مضيفاً عبرها إلى معالجته الفنيّة عنصراً من أبرز العناصر لديه.

❁ ❁ ❁

نلاحظ في قصـص مراد السـباعي، التي كتبها في وقت متأخّر، نزوعَه إلى التأمّل، وهو وإن كان حالة غير مستغرَبة في مواجهة الحياة، والنّاس، والموت، وما بعد الحياة، لاسيّما بعد عمر يتقدّم، فإنّه (التأمّل) ينمو لديه بعد دخوله مرحلة الشـيخوخة، وفي الشيخوخة اقتراب

من المحطّة التي يُغادر فيها الإنسان قطار الحياة، وفي هذه المرحلة خاصة، تُسوّغ كلّ دوافع التساؤل، والتأمّل، والغوص في معاني الحياة التي تبدو في الشباب أنّها حيويّة، منطلقة، فاعلة، وتتحوّل بانحسار تلك الحيويّة، ونتيجة اتّساع التجربة، وتراكمها، وأفق الرؤيا، تتحوّل إلى مواجهة أسرار الحياة، والكون، وستظلّ هذه النّزعة، على الرغم من تكرارها في شتى بقاع العالم، حاضرة بقوّة، فهي متجدّدة بتجدّد هذه المواجهات التي لن تنتهي، هذا الاتّجاه نلحظه لدى مراد السباعي في قصصه، ومسرحياته الأخيرة، في «تحت النّافذة»، وفي «الحكاية ذاتها»، في حين ما يكاد يظهر لها أثر في المجموعتين السابقتين.

يقول في قصّة «حياة رسائل»، من مجموعة «الحكاية ذاتها»:

«ما الحياة، أليست هي الشعور بالوجود ضمن لحظة زمنيّة لا يمكن إدراكها قبل أن تُصبح ماضياً؟ وما الماضي؟ أليس هو ذلك السّيل الزّمنيّ الذي عشناه في لحظات متعاقبة؟ وما عسى أن يبقى من هذا كلّه..؟!».

وفي قصّة «تضحية»، من مجموعة «تحت النّافذة»، يقول أحد أبطاله:

«يُداخلني الوهم بأنّ الحياة التي أعيشها غير حقيقيّة».

صحيح أن الفلسفات الوجوديّة قد فتحت كثيراً من هذه الآفاق، غير أنّ كلّ مَن واجهها يرى أنّ من حقّه أن يعبّر عنها، وفي مسرحيّاته نجد كثيراً ممّا يُماثل هذا الكلام.

من النّماذج المُكثّفة السّابقة، نلاحظ رؤيته للحياة، بأزمانها الثلاثة، فهي لحظات تدخل ساحة الشعور، إمّا كحياة معيشة، وإمّا كتذكّر، وما عسى أن يبقى من هذا كلّه؟... في هذه الجملة يتمثّل كلّ حضور الرّحيل، والموت، وهو انطفاء وإيغال في المُظلم الذي لا نعرف عنه شيئاً.. حتّى البيت المهجور فإنّه يتعامل معه بالإحساس نفسه، ويتقابل عنده، مع ذلك البيت، امتداد للرؤية نفسها التي يتعامل بها مع الطبيعة، الرؤيةُ الإحيائيّة، هذه النّزعة لدى الأطفال الصّغار حالة عامّة، أما لدى الفنّانين فإنّ مثل هذا الحسّ لا يرافق إلّا ذوو المشاعر العالية الحساسية، والنّزوع المملوء بالعاطفة، والذي لا يخلو من شيء من الشّجن بعيد القرار، وهي حالة ليست اختياريّة دائماً، إنّها، في الغالب، قدر لا فكاك منه، حالة جارحة، منغّصة،بقدر ما فيها من عذوبة التفرّد، والخلْق، فإذا رافق ذلك شيء من الإحساس بالعدميّة، وهي حالة مبثوثة على حياء تارة، وبارزة بقوّة تارة أخرى، بدت الأمور أكثر تعقيداً لدى صاحبها، وربّما أخفّ جراحاً، لأنّ النفس ممتلئة بقناعة راسخة، والقناعة، أيّاً كانت، تساعد على الهدوء

والاستقرار النّفسي، أمّا عدم الوصول إلى رأي في أمر ما، فهو الذي يجعل صاحبه في حالة من القلق الحائر المُستفِزّ:

«**يُداخلني الوهم بأنّ الحياة التي أعيشها غير حقيقيّة**».

أي إنّها يمكن تسميتها حلم، حلم ما يلبث أن يتبدّد باليقظة / الموت، هذه العدميّة، ربّما كانت جديرة أن ينصرف إليها ليذهب إلى حقول بعض الفلاسفة الوجوديّين المتشككين، وأن يصدر عن آرائهم، بيد أنّ خصوصيّته وإيمانه بأنّ الحياة تستمرّ على الشكل الذي تأتي به، جعله يُراقب بقدريّة لا مجال للتدخّل معها أو ضدّها، إذن فلْترسُ كيفما اتّفق،.. وهذا على مستوى المُواجهة الشخصيّة عميقة الغور، لا على مستوى الموقف العام من قضايا زمنه وأمّته، وربّما كان في هذه النّظرة ما يُفسّر لنا تلك الرؤية التي يُغدقها على الطبيعة، بذلك الجلال الذي يراه فيها، وقدرتها الخارقة على العطاء، حتى لكأنّه يعبّر عن رغبته في العودة إلى رحمها، والتشبّث به، إيماناً بالحياة، انطلاقاً من أنّها الأمّ الحانية.

❁ ❁ ❁

المسلّم به أنّ الكاتب هو ابن بيئته وزمانه، وهذا يعني بشكل ما خضوعه لقوانين مجتمعه، حتى إن كان رافضاً لكثيرٍ من موروثها، بمفاهيم وعادات وتقاليد جديدة، تغدو موروثاً بمرور الأزمنة عليها، واستبدال الموروث يحتاج إلى انقلاب جذريّ في الحياة، وإلى استمراريّة تُدخل الجزئيّات الجديدة في صلب الممارسات اليوميّة، والذين تصدّوا، وخرقوا بعض الجدران واجههم المجتمع الساكن، القارّ، بقسوة وبحزم، وشواهد بعض الأحداث التاريخيّة معروفة للمُتتبّع.

في زمن الكاتب كان الحديث عن «الجنس»، كتابة، مخاطرة غير محمودة العواقب، كيف لا، وقد حاول هو وأصدقاؤه في أربعينيات القرن العشرين، أن ينقلوا مجتمع مدينة (حمص) المحافظ خُطوة باتّجاه الأمام، فدعوا عدداً من النساء إلى مشاهده إحدى مسرحياته، فظلّ الجمهور يرجمهم احتجاجاً، حتى كسّروا المسرح، فأنّى لمجتمع تلك حدود وعيه أن يتقبّل الكلام حتى في الحقائق الحياتيّة العلميّة؟!

يُلاحظ في قصص مراد السباعي استيقاظ الحسّ الجنسي باكراً عنده.

يقول في قصّة «بنت البستان»: «**لم أكن من السّذاجة، رغم صغر سنّي، في درجة أن لا أفهم معها حقيقة علاقة الرّجل بالمرأة، فما أكثر ما كنت أعلم بالجنس الآخر، وأشتهيه، ولكنني كنتُ أرهبه وأخشاه، ولا أجسر على أن أكشف له ولو تلميحاً عمّا أكبت في نفسي من عاطفة نحوه**».

ويقول في قصّة «العودة»:

«**كنت أذكر بتحنان عظيم رفيقي في التّشرّد أحمد (الحدّاد)، وقطّتي «فُلّة» التي خرجت في يوم من أيام شباط، على ما أظنّ، مع قطّ شامي ذي فراء ساحر الألوان ولم تعد إلى البيت...**».

ويقول في قصّة «البيت المهجور» عن جارته التي كانت شابّة، وكان هو طفلاً:

«**لا أحد يصدّقني إذا قلت إنّني كنت أحبّها بصورة أعمق ممّا يمكن أن يحبّ طفل، وما أكثر ما كنت أبكي حين أجد نفسي بعيداً عنها**».

ويقول عنها بعد أن غضب لرؤية زوجها يُداعبها، وبعد أن حرد وصالحتْه:

«**ولا أنسى ما عشت يوم أركبتْني على ظهرها، وراحت تدبّ على يديها، وركبتيها، وتدور بي في أرض الغرفة لِتُدخل السّرور إلى نفسي،... وكنت أتشبّث بسترتها المخمليّة خشية السّقوط، وأضحك بكلّ جوارحي، وما زلت حتى الآن أحسّ طراوة المخمل بين يديّ... وما زلت أيضاً أحبّ المخمل وكلّ ما يُشبه المخمل**».

انظرْ إلى الرّهبة والخشوع، وهما لا يتأتّيان إلّا من إدراك خطورة ما يحسّ، ويحمل، ومن معرفته أنّه محظور ومحرَّم، وانظرْ كيف تفتّح ظنّه عن فرار القطّة مع قطّ جميل، ثمّ انظرْ ما قاله عن جارته، فهو يرفض أن يكون حبّ طفل، وفيه تصريح بما هو فوق ذلك، وفيه رصد دقيق لإحساسه وهي تُداعبه، لقد كان يتدفّأ بالمخمل النّاعم، الذي ظلّ يحبّ كلّ ما يُشبهه، لأنّها كانت تلبسه، ولو كانت تلبس (الجِنْفيص) أو الخيش لانغرس حبّها في نفسه.. إنّه يعبّر عمّا في قلبه، ويتلمّس بيديه، ويحمل في طفولته مشاعر إنسان كبير.

تلك أبرز الملامح المتجسّدة في قصص مراد السباعي، فإذا علمْنا أنّ بعض قصصه التي عبّرت عن تجارب حبّه الحقيقيّة، لم تكن تخلو من الرّومانسيّة... نلحظ أنّه كاتب متقدّم في زمنه، وأنّ له منهجاً في الكتابة تكلّم عنه، مررْنا ببعضه، ورؤيا اجتماعيّة وفنّية يصدر عنها، وأنّه ذو موقف واضح من المجتمع والحياة، وأعتقد جازماً أنّ في قصصه ومسرحيّاته

مادّة خصبة، وافرة الغنى للتحليل والغوص، وعسى أن يأتي من يُلقي الضّوء في بُؤر مركّزة مخصَّصة، تليق بريادة، ومكانة هذا الكاتب.

❁ ❁ ❁

لا بدّ في النّهاية من الإشارة إلى ما نشز عن إيقاع ذلك البنيان القصصي، وإن احتفظ بالرّشاقة، واللفظة المعُبّرة، وبحضور الكاتب، ففي قصّته «هروب من المدينة»، و«العودة»، من مجموعة الشّرارة الأولى نفتقد البناء القصصي بمعناه المُقنِع، فهما تأريخ ذاتي لتجربة مرّ بها الكاتب، وآثر أن يكتبها على شكل قصّة، وهما تخلوان من (الحدث) أهمّ عنصر في القصّة، ولم يُفدهما كثيراً أسلوب القصّ، فالأسلوب وحده لا يصنع قصّة.

❁ ❁ ❁

يعترف الكاتب أنّه تأثّر بالأدب الرّوسي، وهذه ليست مثلبة، فمن هو من المبُدعين لم يتأثّر بما قرأه من آداب وأفكار؟ التأثّر لا يؤثّر على جوهر الإبداع حين يكون أصيلاً، أمّا الذين يتأثّرون إلى درجة الانفصال عن المجتمع فهؤلاء مَن يمكن أن نقول لهم: لا، وهنا أشير إلى الذين تأثّروا بالوجوديّة السارتريّة الكاموية، في ستّينيات القرن العشرين، فقد أدّى بهم تأثّرهم أنّهم كتبوا كتابات كانت الشخوص فيها، بمعاناتها، ومواجهاتها، تبدو منفصلة عن الهيئة الاجتماعيّة التي نحن منها، في حين قدّم مراد السباعي قصصاً تحمل بكلّ ما فيها ملامح الشرائح الاجتماعيّة، ورصد نبضها بدقّة، وظلّت في قصصه رائحة تراب هذه الأرض.

❁ ❁ ❁

من المفيد في ختام هذه الدراسة أن أستشهد بمن تشكّل شهادتهم قيمة إضافيّة إلى إبداعات الكاتب:

يقول الكاتب الكبير محمود تيمور في رسالة مؤرّخة بتاريخ (١٣/٨/١٩٥٢م)... «وقد قرأت كثيراً ممّا حواه هذا السِّفر العظيم، (يقصد مجموعة هذا ما كان)، فإذا الكاتب ذو لون واقعيّ صادق، تسلكون فيه، خلال المعالجة، طرائقَ مُثلى حديثة، وفي الكتاب نفحة متميّزة من الأدب الرّوسي».

ويقول الدكتور الأديب والمترجم د. سامي الدروبي، في رسالة له:

«أقول لو كنتُ واثقاً من أنّني أستطيع والحالة هذه أن أكتب شيئاً جديراً بكتابتك لشرعتُ بذلك على الفور، لا لأُرضيك كصديق، بل لأرضي نفسي بالتعبير عن شعور الإعجاب الذي خامرني مرّة أخرى وأنا أقرأ هذا الكتاب، لك عليّ عهد أن أفعل ذلك في مستقبل غير بعيد، ولن أكتب يومئذ مقالة لصحيفة، بل دراسة طويلة أتناول فيها قصّتك، وأتناول فيها مسرحك بوجه خاص، وقد أعرّج فيها عليك أنت، وهل تقلّ أنت كإنسان طرافة عن شخوصك»؟

ويقول الدكتور عبد الله عبد الدايم، الكاتب والمفكر والتربوي المعروف في رسالة يرجع تاريخها إلى (٣/١٠/١٩٤٩م) تعليقاً على كتيّب أصدره مراد في حمص:

«منذ ست سنوات شهدت في النّادي الفنّي في حمص مأساة صغيرة كانت من تأليفك وتمثيلك، وقد أبديت آنذاك إعجابي بك، وأنست لديك روحاً فنّية خالطت منك اللّحم والدم، ورجوت أن تُنبت هذه الرّوح أجمل نبت...».

إلى أن يقول:

«وحسبي أن أُرسل هذه الكلمة، أطلب فيها إليك أن تسير في هذه الطريق التي بدأت، وأن تحرص على موهبة فنّيّة قصصيّة تُلمَس بذورها قوية في كتيّبك، وألا تفرّط بسناً نفسي وامض، قلّما نعثر على مثله في بلادنا».

بعد هذا أقول:

أتمنّى على الذين يتصدّون لدراسة القصّة في سوريّة، وتأريخها، ويشيرون إلى أشهر مؤلّفيها، لعلّهم لا يُغفلون اسم كاتب رائد، متقدّم، جدير بأن يُهتمّ به بقدر موهبيته، وأن يُضيف الذين قدّموا شيئاً من هذه الدراسات إلى كتاباتهم ممّا يضع هذا الكاتب زمناً، وفنّاً، في الموقع الذي يستحقّه...

لحظة المكاشفة الشعرية

في ديوان «شيء يخصّ الروح» لـ«شوقي بغدادي»

د. لطفية إبراهيم برهم

تحدّد لحظة المكاشفة الشعرية باللحظة الواقعة في ما قبل النص، لحظة الخفاء، عندما يكون الشاعر واقفاً على عتباتها، يكتب صمته في انتظار القصيدة التي ستولد في مكان ما، في لغة ما، في جسد ما؛ أي في انتظار التوغّل في لحظة المكاشفة المتّشِحة بالتعتيم. ولرصد هذه اللحظة سنتوقف عند العناوين الآتية: في انتظار الحبيبة/القصيدة، وعوائق المجيء، ولحظة المكاشفة الشعرية.

في انتظار الحبيبة- القصيدة، أو القصيدة- الحبيبة.

تبدأ قصيدة (شيء يخص الروح) بإقبال الليل بصيغة الماضي (أقبل الليل)، وبإقباله تعمّ الظلمة، والهواجس، والقلق، والوحدة، والتأمل، وهذا الإقبال حَدَثٌ يؤثّث ظرفاً مؤاتياً للقادمة التي ينتظرها الشاعر، (للتي تأتي ولا تأتي)، فالباب مفتوح، وقد أفسح لها الشاعر مكاناً، إنها زائرة الليل، يقول:

أقبلَ الليلُ

وكان البابُ مفتوحاً

فأفسحتُ مكاناً للتي تأتي ولا تأتي

فتقضي ساعةً عندي

وتمضي في أمانٍ

إيهِ يا زائرةَ الليلِ

التي تقرعُ بابي

ثم لا تدخل إلا في غيابي.

زائرة الليل تستحضر مرجعيتها من التراث الشعري العربي استحضارَ دالٍّ، اتخذ مكانه في سياق نصيّ جديد، وأنتجَ دلالة جديدة مختلفة عن دلالتها في قول «المتنبي»:

وزائرتي كأنّ بها حياءً
فليس تزورُ إلا في الظلام

بذلتُ لها المطارفَ والحشايا
فعافتها، وباتت في عظامي

يضيقُ الجلد عن نفسي وعنها
فتوسِعُهُ بأنواع السقام

كأن الصبح يطردها فتجري
مدامعها بأربعة سجام

أراقبُ وقتها من غير شوق
مراقبة المشوق المستهام

ويصدق وعدها والصدق شرّ
إذا ألقاكَ في الكُرَبِ العظام.

إنه استحضار لفظي لا دلالي، لتمحور الزائرة الليلية التراثية حول المرض (الحمّى) التي يراقب «المتنبي» وقتها من غير شوق، وتمحور زائرة شاعرنا حول القصيدة، بوصفها حدثاً أو مجيئاً يترقّبه الشاعر بشوق؛ أي إنها تتمحور حول لحظة المكاشفة الشعرية التي تجسّد ثنائية (الحضور/الغياب) على مستويين، هما: مستوى إبداعي يتجلّى في مجيء القصيدة، بوصفها حضوراً يجسّد غياباً، ومستوى ثانٍ يتجلّى في أن غياب الشاعر عن الواقع المادي شرط لازم لدخولها (لا تدخل إلا في غيابي)، إنه غياب عن المحسوسات، ودخول في عالم اللامرئيات واللاشعور، بوصفه مصدر الإبداع. هذه الزائرة، إذن، تراوغه، وتهرب منه، ولا تراوده إلا في عالم الخيال؛ لأن المخيلة مصدر الإبداع، يقول:

أعرفُ أنّها على الطريقِ

أنّها تسبقني دوماً

وأنها بالجسدِ الفذّ الذي لها

تختصرُ الشعرَ برنةٍ مفاجئةْ

وتسبقُ الروحَ بقفزةٍ نحوي

وأن تكون دائماً

البادئة.

مَنْ هي القادمة على الطريق؟ مَنْ هي التي تختصر الشعر برنّة مفاجئة، وتسبق الروح بقفزة نحو الذات الشاعرة، وتكون البادئة؟

هل هي المخيلة التي تبدع الشعر، وتكثّف مشاعر الشاعر، وأحاسيسه، ورؤاه بومضة كالإشراق بادئة، مباغتة، قد تكون ذلك، عندئذ تدهم القصيدة الشاعر، وتجيئه بشكل مباغت، فينتصب الجمال في المجموعة قيمة جمالية في الحضور الفاعل للذات الشاعرة، وتجد هذه الذات الجمال في موجودات الطبيعة، وفي ذاتها، بوصفها موجوداً طبيعياً؛ وبذلك يحدّثنا الشاعر عن الجمال بلغة شعرية تخطّت حدود الخيال، وشرعت في بناء جمالية خاصة، يقول:

عجّلي..

واسفحي كلَّ هذا الجمالِ الخرافيِّ

في لحظة خاطفة.

يطلب الشاعر من المخيلة- بوصفها مصدر القصيدة/الحبيبة- بصيغة الأمر «عجّلي، واسفحي» أن تريق هذا الجمال الخرافيَّ، دفعة واحدة، في لحظة خاطفة، خرجت تواً من أناه؛ وبذلك تتأكد القيمة الحقيقية للجمال في النشاط الفني للكائن الذاتي، سواء أكان هذا النشاط تدخلاً على جمال موجود أم إبداعاً مقصوداً لشيء جميل، وهو هنا جمالية خالصة تعتمد الجمال الموجود، والإبداع المقصود لشيء جميل خرافي في الوقت نفسه.

أما زمن المجيء فهو الليل، الذي تكرّر أيضاً في خاتمة القصيدة الأولى، يقول الشاعر:

أقبل الليلُ

فغادرتُ، وأغلقتُ ورائي

سوف أختارُ أنا

في هذه المرّةِ زوّاري

فيا زائرةَ الليلِ ارجعي

إنني أبحثُ عن شيء يخصُّ الروحَ

في هذا المساءِ

إن حدث إقبال الليل واحد في مطلع القصيدة وخاتمتها، لكن ردّة فعل الذات الشاعرة مختلفة في الموضعين، بل يمكننا أن نقول إنها متضادة؛ ففي الإقبال الأول أفسحت مكاناً للمراوغة، للتي تأتي ولا تأتي، في حين نجد أن ردّة فعل الإقبال الثاني كانت المغادرة (أقبل الليل/ فغادرتُ، وأغلقتُ ورائي)، فهل غادر الشاعر الظلمة والرؤية الضبابية والأعراض إلى عالم النور والحقيقة؟ إن كان الأمر كذلك فإن التضاد بين أقبل فغادرت دليلُ انسجام بين الشاعر والذات الشاعرة، هذا الانسجام الذي مكّنه من معرفة الغاية التي يريدها، والتي يسعى إلى البحث عنها، وتحقيقها، رافضاً بذلك كل ما هو مفروض عليه؛ لأنه عرف ما يريد (سوف أختار أنا)، وفعل الاختيار ينمّ على الانعتاق من كل قيد أو ضغط؛ أي إنه ينمّ على الحرية، والحرية شرط لازم للإبداع، بوصفه «تجاوزاً، فهو يتضمن اختياراً؛ لأن مَنْ يبدع يتخلّى عن شيء ليتبنّى آخر غيره»، وهي شرط لازم للانعتاق من العالم المادي إلى عالم الخيال؛ خالق الإبداع. والسؤال هنا: لمَ انفتح سؤال هوية (شيء يخص الروح) على الليل؟ ما اسم هذا الشيء؟ ومتى يتمّ اللقاء بينهما؟، يقول:

فيمَ في الليلِ

لا في النهار خروجُكَ؟..

ما اسمكَ؟

فزمن المجيء هو الليل، الذي تكرّر بداله عشرين مرة في المجموعة الشعرية، وتبادلت مدلولاته المواقع بين مجيء الحبيبة/القصيدة، أو القصيدة/الحبيبة، وورد بصيغة المساء الذي يدل على الدخول في الليل سبع مرات، كما ورد بصيغ مختلفة تشيرُ إليه صفةً، أو معنًى، أو لوناً، «لونها في الظلام يدلّ عليها»، و«بغتة يتلاشى النهارُ/وتنحدرُ الشمسُ نحو الغروب»، و«هابطة في جيوب الظلام»، و«لا شيءَ/ليس سوى السواد/ وغيرَ فانوس ينوسُ»، و«عتّمي.. عتّمي..»، و«في بحر السهر»، و«أنصتي../في هديل الغروب نشاز خفي»، و«أطفئي ما ينوس هناك من النور».

عوائق المجيء

إن مجيء القصـــيدة/الحبيبة ليس سهلاً، بل تعترضه عوائق قد تتمركز حول ثنائية (الأنا والآخر)، يقول:

لو بعضُ شذوذي، واندفاعي، وجنوني
آه لو كنت أنا حقّاً أنا
لو في بياني
بعضُ ذرّات المجرّاتِ
التي يسبحُ فيها عنفواني
مَنْ تُرى خطّطني شكلاً
ومضموناً محاني
كلما حاولت أن أدنوَ من نفسي احتواني
ناشراً حرّاسَهُ ما بين قلبي ولساني.

إن دوال الشـــذوذ، والاندفـــاع، والجنون المضـــافة إلى ياء المتكلـــم، تحيل على الذات الشـــاعرة، وبيانها؛ وبذلك تحيل على اللامحدود، واللانهائي، وهذا مجال الإبداع. والشعر، هنـــا، مفاجئ، يخصّ الروح، ويتحدّد بتلك الموســـيقا المنســـربة من نـــاي الوجود، «لو في بياني/بعض ذرّات المجرّات»؛ إذْ بالمجرّات في سياقها تستنفر الأنا شرطها الشعري للقبض على مستحيل وجودها، أو على ما يتفلّت من ماء هذا الوجود، وهي كينونة ترسو على حافة الهاوية. تكتب اللغة إنصـــاتها لانكشـــاف لغة مغايرة، تُضْـــمِر الكينونة الجوهرية للأشياء، تســـتجلي نداءها الكامن في الأعماق، وتحفر معنى الوجود الإنســـاني العابر استجابة لنداء جوهري وعميق.

والليل حين يقبل محتدماً بنبض الشـــعر والحلم والشـــعور فإنه يكون بانتظار شاعر نازح أبداً إلى التعبير بألوان لا وصف لها لعمقها، وامتدادها في فضاء القصيدة. وزائرة الليل هي الدفقة الشـــعرية التي أبت أن تراوده إلا في أثنـــاء غيابه عن العالم المادي المرئي إلى عالم الخيال: عالم الشـــذوذ، والاندفـــاع، والجنون؛ عالم الإبداع، هذا العالم الذي يجسّـــد علاقة التمفصـــل بين ثنائية (الأنا والآخر)، « مَنْ تُرى خطّطني شكلاً/ومضـــموناً محاني...»، وهي ليســـت علاقة انعكاس، تقوم دائماً على إحساس الأنا بانفراط الآخر المتعدّد/المتكثّر منها.

فالأنا هي في الحالات كلّها، تسـعى إلى التقاط تشـظياتها، ولحم كسورها، فيما هي تحتمي بأنانيتها التي هي صلب كينونتها.

إن ارتطام الأنا بالآخر، بوصفه مرآة ترى فيه الأنا شروخاتها، وما تعكسه تلك الشروخات من تناقضـات وتشظيات، هي صميم مأساة الشاعر؛ إذْ يصير الآخر هو الكينونة المضاعفة التي ترى فيها عائقاً يعوّق ولادة القصـيدة/الحبيبة، وتعسّرها، فهناك حرّاس يعوّقون وصول ما في القلب إلى اللسان، ويعوّقون في الوقت نفسه اقتراب الشاعر من نفسه، وعملية التعبير عن الذات الداخلية، وصـوغها بنص إبداعي يجسّـد معاناة الشاعر الذي يخبرنا عمّا يعانيه من وجع ممضّ، تجسّد بتقوّس ظهره، يقول:

- يا إلهي.. ماذا تقولين؟

إن الدعابة تفسدني

مثلما يفسَدُ الشعرُ

إذْ يتقوّسُ ظهري كي أبدعه.

لحظة المكاشفة الشعرية

ينفي الشـاعر سـفره إلى القصيدة، وسعيه للوصـول إليها؛ لأن مجيئها مرتبط باللحظة الحاسمة ليلاً لا نهاراً، يقول:

ليسَ لي أن أسافر في الليل نحوكِ

أنتِ ستأتينَ لا بدّ

في اللحظةِ الحاسمة

إنها دفقة شـعرية، تولد فجأة؛ لأن كل إبداع «برق لا يتكرّر، وانبجاس مفاجئ قائم بذاته، يُنظر إليه في حدود ذاته»، فهي ذات طبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية؛ وبذلك يلتقط الشـاعر تلك اللحظة التي يمثل فيها في حضـرة الشعر، ويأتي الشـعر ليتراءى منبثقاً تماماً، ويمثل، بدوره، في حضـرة الشـاعر وعداً يمكن الإمساك به. إنها لحظة حاسـمة، متميّزة، متفرّدة، «لأنها لحظة الميلاد العظيم: ميلاد الشـعر، والشـاعر»؛ وبذلك نجد أنّ القصيدة تتخذ من الشاعر معبراً لتمرّ من الغياب إلى الحضور، وأن لحظة المكاشفة الشعرية – اللحظة الواقعة فـي ما قبـل النص، لحظة الخفاء – لحظتـان هما في الواقع لحظة واحدة تدحر سـلطان

الصمت بإبداع شعري، لا يتبلور إلا بسفر الشاعر في مجهول، يجسّده الكهف، بوصفه مناطقَ مرميةً في العتمة؛ مجهولاً يترك الشاعر يتعرّى فوق ثلج الحائط الصخري تشكيلاً بدائياً، لما يشبه صياداً على ظهر حصان، لكن هذا الصياد صياد لغوي، إنه فارس الكلمات الغريبة التي تشكّل العلاقات التي تجمع بينها نصّاً فارغاً، يحدّد معانيه آلاف القراء، فيُحدَّد المجهول بالقصيدة الشعرية. كأن القصيدة قد أخذت في التشكّل على نحو موغل في عتمة الأغوار السحيقة من ذاته، وكأن الشاعر واقف على عتبات المكاشفة الشعرية، يكتب صمته في انتظار القصيدة التي ستولد في مكان ما، في جسد ما؛ أي في انتظار التوغّل في لحظة المكاشفة، وهي لحظة متشحة بالتعتيم، مقفلة على نفسها، يقول:

إنني أبحث عن حبٍّ

وهذا الحبّ في غير زماني

وأنا أعرفُ أنّي ساذَجٌ

أبدعُ نصّاً فارغاً

يملؤه القراء من بعدي بآلاف المعاني.

فالنص الإبداعي يقوم على أفعال قصدية من المبدع، تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه، بوصفه قارئاً، وتعني المعايشة نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين المبدع والقارئ؛ لأن الشاعر يبدع نصاً فارغاً غير مكتمل؛ نصّاً يعدّ مشروعاً دلالياً وجمالياً يملؤه القراء من بعده بآلاف المعاني، فيكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات؛ وبذلك نتوقف عند «العبر – ذاتي»؛ أي إننا نتوقف عند ذاتين: ذات المبدع، وذات القارئ؛ وبذلك تنعقد الصلة بين ذات القارئ/الناقد وذات الشاعر التي تسكن النص، وتغدو القراءة عملية إبداعية، تتماهى بها لغة النقد مع لغة الكتابة الإبداعية، اللغة الشعرية التي يعي الشاعر أهميتها، لانزياحها عن اللغة الجماعية/المعيارية، إنها لغة على لغة؛ لغة ثانية، لألفاظها وجهان، أو دلالتان: الدلالة المعجمية، والدلالة الشعرية ابنة السياق الشعري، لغة تبدأ الجملة فيها في إنسان عيني الحبيبة، إذ «نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعراً»، يقول:

وإذْ يصبحُ للألفاظ وجهانِ

كأنَّ اللغةَ الأخرى التي نبدعُها

غير لغاتِ العالمينْ

تبدأ الجملةُ في إنسانِ عينيكِ.

فاللغة التي يبدعها الشاعر غير لغات العالمين، غير اللغة الجماعية التي أصبحت بحكم العادة والتكرار وتداول الصيغ والتعابير المشتركة منقولة أو منسوخة، أصبحت ممتلئة بإيحاءات مشتركة. وهذا ما دفع الشاعر، وهو يطأ هذه الأرض المشتركة، إلى أن يعيش قلق السؤال، وهو يتطلّع إلى «التهدّي إلى ما يَقِلُّ التهدّي إليه»؛ أي إلى ذلك النور الذي سمّاه «ابن عربي» قوة الخيال؛ لأن «الخيال إذا أدرك شيئاً فإنما يدركه بنوره، والنور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء»؛ وبذلك يضع الشاعر يده على اللغة الطفلة التي تدغدغنا، يقول:

هكذا حالماً أتمنّى الكلامْ؟

...

مثلما نتنفّسُ

مثلَ الحوارِ الحميمِ

تهبُّ القواميسُ من قبرِها

فتدندنُ سينٌ وصادٌ وكافٌ ولامْ

فتدغدغُنا لغةٌ طفلةٌ

وتُباغتنا لعبةٌ

ويرفرفُ فوقَ السطورِ الحمامْ.

تظلّ القصيدة مجرد وعد/حلم، فيحيا الشاعر متشوّقاً إلى تباشيرها، قصيدة يتعامل الشاعر مع لغتها تعاملاً خاصاً، يرتقي بها إلى ذرا تعبيرية، تمكّنها من استرداد كيانها، فتتوحّد بما غاب منها في رحاب النسيان، وتقول ماهيتها، وهو ما لا يطاله الكلام العادي ولا يقدر عليه. إنها «لغة طفلة» تعيدنا إلى «الكلمة العربية - إلى سحرها الأصلي، وإيقاعها، وغناها الموسيقي والصوتي»، فتهبّ القواميس من قبرها، ويسري فيها نسغ الحياة، فتدندن سين وصاد وكاف ولام دندنة، تبثّ الحركة في الصورة الساكنة (قبر القواميس)، فتتحول إلى صورة حركية، توقّع سِفر الغناء، باللغة الطفلة، ودندنة حروفها، ومباغتة اللعبة اللغوية التي تؤدي إلى رفرفة الحمام فوق السطور، بوصفه النص الإبداعي؛ وبذلك يكون الشاعر قد عاد باللغة إلى لحظات تبديها الأولى؛ أي إلى معدنها، إنها عودة باللغة إلى خطرها الأول:

التسـمية/الامتلاك؛ أي إنه يُرّجع للغة ما كان قد استُلب منها؛ لهبها، فتصير نوعاً من العودة إلى «البدائية الخلاقة» التي كان هيدغر حريصاً على العودة إليها. وهي، هنا، « ذلك المباشر البدائي الذي يُقال دون ارتباط بالمفهوم؛ لأن الشعر مثل الأسطورة يستمدّ لغته من ذاته».

فالكلمة في الشـعر؛ أي لحظة اسـترداد اللغة لماهيتها، تمتلك طاقة استحضـار هائلة: تستحضر معنى، فيشرع ذلك المعنى نفسه في التوالد على نحو مذهل عجيب. وهذه المعاني المتوالدة لا تحيط بالواقع العيني، بل تبعثره، فيمّحى، ولكنه لا يمّحى إلا ليشـرع في التشكّل من جديد في النص هذه المرة، وعندها، عندها فحسب، ينكشف صميمه، ولكن ذلك الصميم عينه مشروط تحقّقه بالبعثرة والامّحاء من جديد؛ لأن حضوره في النص مشروط بغيابه عن الواقع العيني، وتحققه رهين امّحائه؛ وبذلك تفتح هذه اللغة البدائية آفاقاً لا تحدّها حدود، يقول:

تتمطّى التراكيبُ تنهضُ من نومِها

وتُصبّحُ

ثمّ يمدّ الحديثُ ذراعيه كيما يعانقنا

وتهلّ القصيدةُ

فاتحةً كلَّ أبوابِها للغرامْ.

انطلاقاً من أنّ الشـعر تأسيس باللغة، وأن الرؤيا تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبلُ، نجد أن إعادة إنتاج اللغة داخل القصـيدة، تصبح العلامة الأساسية في الشعر، فتتحرّر الكتابة من ضغط العناصر الخارجية، لتبحث عن تمدّدها في علاقاتها الداخلية، ثم تفتح هذه العلاقات بدورها؛ لتشـكّل صوراً شعرية، «تتمطّى التراكيب تنهض من نومها/وتصبّح/ثم يمدّ الحديث ذراعيه ليعانقنا». هكذا تتحول الكتابة الإبداعية إلى فعل، يعكس، ويتجاوز، فتصـبح الجملة الشـعرية مجرّد مؤشـر للقراءة؛ إذ يمكننا أن نقرأ بأكثر من طريقة، فتتحول دلالتها إلى دلالة احتمالية. هذا القفز الأساسـي من حدود الجملـة النهائية إلى الجملة الاحتمالية هو الإضـافة التي تقدمها القصـيدة عندما تهلّ فاتحة أبوابها كلها للغرام؛ وبذلك تقيم اللغة علاقاتها الجديدة داخل هذه الجملة، فتتحرّر الكلمة من كثير من مسـبقاتها، وتصـبح جزءاً من السـياق، لا يمكن فهمها بذاتها. الكلمة هي، بمعنى آخر، تشكيل لمعانٍ محتملة، والسياق وحده هو الذي يؤكد العناصر التي يجب تغليبها في هذا الاحتمال.

في ضـوء ذلك، يتابع الشـاعر حركة الأضداد، التي تسـيّرها إرادة ربة الشعر الحاضرة دائماً، لممارسة طقوسها الغزلية من خصوبة أو قحط، إنها الخصوبة بكثافة دلالاتها، وتشعّب معانيها، وهي التي يرمز لها بالفنّ الذي قد يجفّ على شـفتي الشـاعر حين يهمي حضورها ماء، يقول:

كلّ شيءٍ يصير إلى ضدّه لو أردتِ

وإلاّ فمن أين هذا الجفافُ على شفتيَّ

حين يهمي حضورُكِ ماءْ.

ويقول:

الغموضُ غموضُكِ

كيف أفسّرُ هذا العذابَ اللذيذَ

...

وكيف أؤلف منه

سوناتا: ضياء القمر!.

يصـف الشـاعر مفهوم الغموض الذي لم يفسـره إلا بغموض أكثر، لكنه الغموض الأدق؛ فالغموض الذي يلهث بعض المبدعين وراءه قد يسـبب المتاعب والعـذاب اللذيذ؛ لأنهم يرتادون المجهول، ويؤلفون في فضـائه سوناتا: ضياء القمر؛ يبدعون هذا الشعر الذي يحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير، يقول:

تتسلّلُ ترنيمةٌ تشبه النوم عندئذٍ

ويذوبُ الصّدى في الكلام الجديدِ

فيسبَحُ في لغةٍ لا شواطئَ واضحةً عند آفاقها

ليس غيرُ الضباب اللذيذِ

وهدهدةِ الأمّ عادت لطفلٍ ينامْ

هكذا واثقاً كنتُ أجمعُ بين المسرّاتِ

هل للقصيدة روحٌ بغيرِ جسدْ.

وهكذا نجد أن للقصيدة طابعاً فجائياً، تمرّ به من الغياب إلى الحضور، حتى لكأن الشاعر لا يكتبها، بل هي التي تكتب نفسها فيه، فنرى فضاءات شعرية شعورية تعانق هذا الكون المسكون بطغيان الجمال وسطوة البهاء؛ وبذلك تتميّز هذه المجموعة الشعرية ببروز النزعة الذاتية في تعبير الشاعر عن تجربته الشعورية بلغة طفلة، تعيدنا إلى الكلمة العربية، إلى سحرها الأصلي، وإيقاعها، وغناها الموسيقي والصوتي. إنها تجربة تجسّد نبضَ روح الشاعر الخاصة، وانفتاحَ ذاته على الحياة، وغوصَه في أعماق هذه الذات، وإنصاته لنبضها وهي توقّع نموذجها بلحظة المكاشفة الشعرية، عبر ثلاث مراحل، هي: في انتظار الحبيبة/القصيدة، وعوائق المجيء، ولحظة المكاشفة الشعرية.

المراجع

(١)- ينظر: محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية: إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، ١٩٩٢م.

(٢)- شوقي بغدادي، شيء يخص الروح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦م.

(٣)- أبو الطيب المتنبي، ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمّى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ج٤.

(٤)- ناصيف نصّار، الذات والحضور: بحث في مبادئ الوجود التاريخي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط١، تشرين الثاني، ٢٠٠٨م.

(٥)- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت - لبنان، ط٣، ١٩٧٩م.

(٦)- صلاح بو سريف، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٩٨م.

(٧)- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٣م.

الثقافة والصراع الثقافي

د. محمد علي جمعه

مـن المعلـوم لدى كثيريـن أن الثقافة «Culture» فعل مكتسب يتحقـق بشكل تراكمي ذاتياً ومن خلال الآخر. وهي لا تظهر لدى الفرد أو الجماعة إلا بعد أن يكتسبوا القدرة على التقييم والتمييز بين الصالح والطالح. وهي كاصطلاح، يستخدمه كثيرون كتوصيفٍ للنشاط الإنساني، النظـري منـه والعملي، الفردي والجمعي، بإطلاق المعنـى. وقبل أن نمضيَ قدماً، فإننا نعرّف الثقافـة، بشـكل أوّلي، من خـلال وظيفتها، على أنها موجِّه سلوك. ومـن يتابع استخدام الناس لهـذا المفهـوم، فإنه يجد أنه يتردّد على ألسنة العامة والخاصة تكرارياً على حد سواء، ليأخذه بعضهـم بالمعنى نفسه والدلالة نفسها وبالترادف مـع مصطلحات ومفاهيم كثيرة كالحضارة والمعرفـة والعلـم، والخبـرة «Civilization & Knowledge & Science & Experience». فـلا يفرّقـون بينهـا. كما أنهم، في أحيان كثيـرة، يصفون العمل الواحـد، والفعل المعبّر عنه بالحضـارة والحضـاري حيناً، وبالثقافة مرة، وبالمعرفة حينـاً، وبالعلم تارة أخرى، وبالخبرة تـارات، أو يصفونـه بصيغـة النفـي كـ: غيـر حضاري وغير مثقـف و...إلخ. نحـن إذا قرأنا في المصطلحـات والمفاهيـم المذكورة والأفعـال الدالة عليها، نجد أن هنـاك فارقاً كبيراً يقوم بيـن معانـي تلك الاصطلاحات والمفاهيم. علـى الرغم من أن بينها علاقـة تضمّن وشمول، بالاصطـلاح المنطقـي، فالحضارة تشتمل على كل ما ذكر. والثقافة تحتوي كلاً من المعرفة والعلـم والخبـرة. ومـن يدخل إلـى محراب الثقافـة لا بد له مـن أن تكون لديـه دراية كافية

بالاصطلاحات المذكورة ودلالاتها كلّها، مع الأخذ بالحسبان أن المثقف هو من يأخذ من كل علم بطرف. فهذا «هتنغتون Hutington» وهو المتخصص يرى أن الثقافة هي الفكرة العامة في كل تعريف للحضارة. ويعتمد الرأي القائل إنّ الحضارة هي ثقافة على نطاق أوسع. وكلاهما يضم المعايير والقيم والمؤسسات وطرائق التفكير، التي علّقت عليها أجيال متعاقبة أهمية أساسية في مجتمع ما. وهو الرأي الذي رآه «توينبي Twinby» حين ذهب إلى المقاربة بين الحضارة والثقافة إلى حد كبير، مع أنه جعل كلاً منهما وحدة كلية. وقد فصل «هتنغنون» رأيه ليجعل من الحضارة كلاً، ومن الثقافة فرعاً، فقال مشبّهاً: إن /الحضارة/ هي «نحن» الكبرى التي نشعر ثقافياً بداخلها أننا، في مقابل «هم» عند الآخرين خارجنا. أي إنَّ الحضارة كلٌّ، والثقافة وجهها الحاضر فينا. وذهب بهذا مذهب ابن خلدون وتوينبي أنَّ الحضارة والثقافة والدول تنشأ وتضمحل عبر التاريخ.

الثقافة وما يتداخل معها تعريفاً وتحليلاً

إن المفاهيم والاصطلاحات التي مرّ ذكرها من حضارة وثقافة وما يداخلهما من مفاهيم كثيرة، كالمعرفة والعلم والخبرة، والتي اصطلحت الشعوب والأمم على معانيها وتوافقت عليها حتى غدت مفاهيم مشتركة، على الرغم من وجود بعض الاختلافات البسيطة، أو العميقة، في بعض تفاصيل كلٍّ منها ودلالاتها. وبات لكلٍّ منها منظومته الخاصة به. والمصطلحات المعلن عنها تتداخل وتتوافق في بعض الخطوط العامة، وحتى في بعض التفاصيل، كأن يكون أحد المكونات الثقافية، أو أكثر، مشترك بين الثقافة والحضارة والمعرفة و... وقد يكون مشتركاً بين ثقافتين كاللغة مثلاً. غير أنه لا بد أن يكون لكل منهما خاصيتها كمنظومة، ويكون لكل منهما عناصرها وسياقها الخاص الذي يفصلها ويميّزها عن غيرها. ومن المعروف أن الباحثين في الحضارات يؤكدون وجود الاختلافات بينها، وفي مقدمها الاختلاف الثقافي، من حيث إن الاختلاف ظاهرة ثقافية أساساً. وهو سمة رئيسة من سمات الثقافة ويشير إلى هُويتها. والثقافات باختلافها تتفاوت في مستوياتها. فمثلما نتحدّث عن «التفوق الاقتصادي» أو التطور الاجتماعي أو التطور السياسي، يمكننا التحدث عن تقدم وتفوّق ثقافي... وأما ثقافة الاختلاف فالمقصود بها الثقافة المتراكمة نتيجة الوعي بالاختلاف والصدور عن ذلك الوعي ودراسته وتحليله، الأمر الذي يوجِد تراكماً معرفياً وخبرة إدراكية، أو مجموعة من المعارف والخبرات التي تتألف منها ثقافة نابعة من الاختلاف، الاختلاف الثقافي ظاهرة أنطولوجية، أي منفصلة

عن الذات التي تمارس النظر والتحليل والحكم. في حين أن غاية ذوي ثقافة الاختلاف العمل على تأصيل الاختلاف وترسيخه بين الثقافات وحامليها اعتماداً على الممارسة التحليلية والتقويمية، أي إن ثقافة الاختلاف هي ما ينتجه الفرد الباحث، أو الذات المتأمِّلة حين تقوم بالبحث في الاختلاف الثقافي، أو تتخذ موقفاً تجاهه. وهو ما نحن عليه في هذا البحث، وحسب ظني، إن جميع الشعوب متفقةٌ على المعاني والدلالات العامة لكلٍ من: المعرفة والعلم والخبرة، ومواقفها إيجابية منها جميعاً. ونحن نجد ذلك الاتفاق جليّاً حين نذهب إلى معنى الثقافة ودلالاتها العامة والتخصصية. ومع ذلك ظهرت، وما تزال، الاختلافات في المواقف ووجهات النظر إلى الثقافة، وإلى الحضارة قبلها نوعاً ودلالات، سواءٌ من حيث سماتها العامة، أم في بعض فروعها وتفاصيلها. وربما يصل الحد في الاختلاف إلى مستويات متقدمة تسمى بـ«الصراع الثقافي Cultural conflict، والصراع الحضاري Civilization conflict، الذي أسماه «هتنغتون» بـ: الصدام الحضاري. ومنها ما يصل إلى مرحلة العداء أحياناً.

وإذا كان عامة الناس يستخدمون المفاهيم المذكورة بالمعنى نفسه، فلا غرابة في ذلك، وذوي الخبرة لا يُلقون كثير بال إلى هذا الاستخدام. في حين ينتابهم القلق الشديد عندما يجدون مَنْ همّ في مستوىً علمي عالٍ أو جيد يقعون في هذا الخلط. وأما حين يجدون أن بعض المتخصّصين في بعض الفروع العلمية؛ وحتى بعض الباحثين يقعون في ذلك الخطأ الجسيم. فإنهم يتعجّبون ويستهجنون ويستغربون بشدّة! هذا إضافة إلى القلق الشديد الذي ينتابهم حين يجدون بعض الباحثين يسقطون في خلط كهذا. ويرون أن سبب ذلك هو أن الثقافة العامة لأولئك: هي خليط من كل شيء، إنها تجمع تراث متراكم من الأفكار العامة والمبسّطة، بل الخاطئة في كثير من الأحيان، وهذا ما كان أحد البواعث الرئيسة لهذا البحث، إضافة إلى الرغبة في تعريفها وتوضيحها. وبيان ما بينها من تداخل وتفاصل وتخالف. وما من شك في أن أي معرفة وأي علم وأي خبرة؛ لها أهميتها لدى جميع بني البشر. ولذلك تأخذ دراسة الثقافة أهمية خاصة، بسبب تمثليها للبشر، ذلك أنها ترتبط بالهُوية الوطنية والقومية لهذا الشعب أو ذاك، أو هذه الجماعة أو تلك. من حيث إن الهوية تشير إلى الأصل والانتماء، وهي ترجع إلى: هو، أي جوهر الشيء وحقيقته الدالة عليه والمميزة له عن غيره... ولذلك وجدنا أن علماء الاجتماع والمورفولوجيا قد أعطوا الثقافة اهتماماً خاصاً، لأنّها المعبّر الرئيس عن الهوية. ولاسيّما بعد أن اكتشفوا ما للثقافة من دور في التمييز بين هذا وذاك. كما أكدوا ولاسيّما دورها الرئيس في «الضبط الاجتماعي Regulation sociale». وكذلك بَيَّنَ العلماء لنا أن لكل أمة أو مجتمع أو جماعة بشرية ثقافة خاصة

يعبّر بها كُلٌّ عن كينونته، وتعكس طبيعتهم، وتؤطر وتعلن عن هُويتهم، لتجعل لديهم كحاملين لها، خصوصيات يتمايزون بها عن غيرهم من الأمم والجماعات والمجتمعات الأخرى.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن لكل ثقافة ما يمايزها عن غيرها من الثقافات، سواء في الزمن الواحد، أم في أزمنة أخرى، وهي /الثقافة/ لا تتكّون، كما الحضارة، دفعة واحدة، وإنما يستمر تكوّنها طوال العمر، بالنسبة إلى الأفراد، وطوال مدة وجود الجماعة الحاملة لها، أو تُتوارث عبر الأجيال وتبقى بالاسم نفسه والهوية نفسها، وإن تعرضت للتعديل أو الحذف. والتاريخ يؤكد لنا ويثبت أن كل ثقافة أخذت وتأثرت بغيرها من الثقافات المختلفة في الهُوية، واقتبست منها، وتلاقحت مع غيرها. فهناك ثقافات اندمجت بعضها ببعضٍ، وهناك من حلت محل غيرها، ومنها ما حلت عناصر ومعطيات منها محل عناصر ومعطياتٍ من أخرى، ومنها ما تقاربت وتحاورت وتفاعلت، وما تزال. ومنها ما تزال تكتسب من غيرها وتزداد قوةً ومناعة، وقدرة على التناغم مع البيئة، وعلى التكيف مع المحيط الإنساني العام. وقد تختلف طبيعة هذه الثقافة لدى أي أمة من الأمم أو أي جماعة، كلياً أو جزئياً مع ثقافة أخرى مزامنة، أو في زمن آخر. وقد تكونا متقاربتين في قوتهما وقدرتهما على التأثير ليحدث الصراع بينهما. وللأسباب المذكورة أعلاه يحدث التأثر والتأثير التبادلي في إطار حال تسمى: «التثاقف Accultration» التي غدت ظاهرة اجتماعية كلية، ولا يمكن أن ينحصر التغير الثقافي، ضمن المستوى نفسه، ولا في ما بين المستويات المختلفة... كما أنها لا يمكن أن تكون من طرف واحد. وقد يكون تأثير إحداها أقوى لتسيطر بمعطياتها، وتتسلط بعناصرها على الثقافة وعلى حاملي الثقافة الأخرى إلى درجة تحلّ فيها كلياً أو جزئياً؛ محلّ عناصر الثقافة المتأثرة. وهذا ما يسمى التسلّط الثقافي الذي قد يصل الاختلاف فيه إلى درجة أعلى تسمى بـ: «الصراع الثقافي Cultural Conflict». ولذلك علينا الانتباه جيداً إلى ما يسمى عملية التثاقف بالأخذ في الحسبان المجموعة المهيمنة والمجموعة المهَيمن عليها، سواءً بسواء، وإذا ما راعينا هذا المبدأ، فإننا سرعان ما نكتشف أنه لا وجود لثقافة مانحة وحسب، ولا لثقافة متلقية وحسب، بالمعنى الدقيق، فالتثاقف لا يجري أبداً باتجاه واحد، ولهذا يقترح المفكر الفرنسي «روجيه باستيد Basted» استخدام مصطلح: «تداخل الثقافات» أو «تقاطع الثقافات» بدلاً من مصطلح التثاقف. ومن وجهة نظري، إن التثاقف يحتوي الاصطلاح الذي اقترحه المفكر الفرنسي «باستيد». إضافة إلى أن التثاقف لا يكون بالتساوي بين ثقافتي الطرفين، ولا بد من أن يكون أحدهما أوسع تأثيراً إلى حدٍّ يكون فيه المتلقي محدود التأثير.

ونحن في هذا المقام، يجدر بنا أن نشير إلى أن التثاقف يحدث، أيضاً، بين أعضاء المجتمع الواحد، وقد يصل الخلاف والاختلاف بين الثقافات إلى حد الصراع. وما لا بد من إيضاحه أن لكل من الخلاف والاختلاف دعاته ومؤيدوه، أما الاختلاف فهو أمر طبيعي وبديهي الحدوث بين الحضارات والشعوب، إذ مهما تشابهت الثقافات، فلا بد من أن تختلف بينياً بهذا العنصر أو ذاك كاللغة أو في بعض العادات، أو التقاليد أو... وأما الخلاف فيشير إلى حال من التعارض وعدم التوافق، الذي قد تكون له جذور في إحدى الثقافتين، وقد يُصنّع صناعة، ومن ثم يعمل له مناصروه لتأصيله وترسيخه كجزء من الثقافة. كما هو حال دعاة النزعة المركزية الأوروبية أصحاب مبدأ: الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا. وحتى الاختلاف، قد يبدأ ثقافياً، وهناك من يسعون للارتقاء به للوصول إلى درجة الخلاف. ومن ثم الانتقال به إلى مرحلة الصراع المادي تنفيذاً لرؤية المرجعية الثقافية/السياسية القائدة والموجِّهة له، التي تحوّل الثقافة عبر أهدافها إلى نشاط إنساني لا رقيّ فيه، بخلاف صفة الرقي التي لا بد من أن ترافق، أساساً، أي نشاط إنساني. وهي الحال التي شهدناها في السنوات التي تلت نهاية الحرب الباردة، والتي شهدت تغيرات مثيرة في هويات الشعوب، وفي رموز تلك الهُويات، وبدأت السياسة الكونية في إعادة التشكل وفق خطوط ثقافية جديدة. وصارت الأعلام المقلوبة/ كالثورات الملونة/علامة على الانتقال، ولكنها تدريجياً أصبحت ترفرف قائمة، وأصبح الروس وشعوب أخرى/في أوروبا الشرقية وآسيا وإفريقيا، ينظمون صفوفهم ويسيرون خلف تلك الرموز وغيرها من التي تدل على هويتهم الثقافية الجديدة. ومن عودة للتاريخ تظهر لنا نماذج كثيرة لحالات من الصراع الثقافي حدثت بين الثقافات السابقة. كما كان الحال بين العرب والروم، وبين الفرس والروم، وبين اليونان والروم... وهو الأمر الذي ما يزال يتكرر حدوثه بين ثقافات كثيرة معاصرة، كتلك الثقافة، بل، الثقافات التي ظهرت في سورية، والتي تناقضت مع الثقافة العامة المهيمنة فيها، التي تتناقض وتتصارع مع الثقافة العامة الإسرائيلية، ومع الثقافات الاستعمارية الأوروبية والأمريكية. وكذلك هو الحال بالنسبة إلى ثقافتي المقاومتين: اللبنانية والفلسطينية. وهذه الثقافات تدخل في نطاق الثقافات المتخصصة، التي تتمتّع برد الفعل الأكثر حساسية تجاه الإخفاقات، ومن ثمَّ التحريض الأكثر إلحاحاً على التصحيح. كما قال باشلار. وإذا كانت الثقافة كمفهوم «Concept» عام ورئيس في علم الأنثروبولوجيا، قد عرفت جملة من التعاريف، غير أنها لا تتناقض بينياً، وإنما تتكامل لتعطينا عنها صورة واضحة. أما الثقافة المتخصصة فهي التي تكون متناسقة

داخلياً، ولا تتناقض في جزئياتها، أو في فروعها الداخلية مع البنية العامة مهما كبرت، حتى لو وصلت العامة إلى حد الموسوعية، لأنها من الناحية المبدئية، تقوم على قوانين المنطق، وعلى القوانين والأسس الفكرية للعقل، وعلى المبادئ العلمية، والقابلة للاختبار، ولا تكون دوغمائية مهما كان حجمها وازدادت في تنوعها... وهي، إذ هي كذلك، تبقى معرفة، ولكنها تكون معرفة علمية من حيث هي عبارة عن معلومات موجّهة ومختبرة في موضوع محدد عُولِجَت، ومن ثم إثباتها وتعميمها من أجل الحصول على تراكمية هذه المعلومات وخصوصيتها على أنها معرفة متخصصة في موضوع معين. وأما «الخبرة Experience» فهي غالباً ما تكون عملية، وتكون في الوقت نفسه نظرية ومعنوية، وهي إرادية، وهي تتفق مع الثقافة بصفتي: التكرار التاريخي والارتباط بالسلوك، وبأن كلتيهما مكتسبتان... إضافة إلى مسائل أخرى. والخبرة تتصف بالثقافة جزئياً، لكنها تختلف عن الثقافة في بعدها المادي، وفي أنها قد تكون في مسائل لا أخلاقية كالخبرة في السرقة مثلاً. وأما العلاقة بين الخبرة والعلم، فإنهما من الأدوات المعبرة والمتداخلة مع الثقافة، من غير أن تكون كل خبرة علماً، وإن كانت تعدّ معرفة على طول الخط، وبالآن نفسه، لا يمكن أن تكون كل معرفة خبرة، ذاك أن هناك معارف كثيرة تأتي من الحدس والتخيل والتفكير النظري.

وبشكل عام فإن الثقافة في سياقها الشمولي، أي تلك الأمور التي تنطلق من ذاتية وشخصية الإنسان بما هو عليه من صفات كالخير والعدل والحق والباطل والصدق والكذب... وتلك الطاقة العملية الكامنة التي تستخدم في مجالات الحياة، والتي تميز مجتمعاً عن آخر. هي عمل منظومي شامل تندرج فيه؛ وتتفرع عنه جملة من الثقافات الفرعية، التي يتصل كلٌّ منها بنشاط إنساني ما... وعليه فإنها بمعناها العام تظل عبارة عن جملة من الخبرات المادية والروحية، العملية والنظرية. وإذا ذهبنا إلى بعض العلماء والمفكرين السابقين لـ«غاستون باشلار» ولا نراهم يختلفون في رؤيتهم للنسق العام للثقافة مع ما ذهب إليه «باشلار» على أنها المعرفة، أو جملة المعارف التي تتصل، أو تتألف من أنماط مستترة، أو ظاهرة للسلوك المكتسب والمنقول عن طريق الرموز في الجماعات البشرية. بحسب رأي كلٍّ من «كرونبير وكلاكهوك Kronber & Klackhok» وذلك فضلاً عن الإنجازات المتميزة والمميزة لهذه الجماعة أو تلك. وعلى الرغم مما ظهر من تعريفات للثقافة منذ أن عرّفها العالم البريطاني «تايلور» الذي كان أول من عمل على تعريفها تعريفاً علمياً، من غير أن يحصرها بالخبرات، التي هي فعل واع ومقصود، ولم يرها مجرد خبرات ومعارف مكتسبة فحسب، إنما عرّفها بـ: ذلك الكلّ المعقّد الذي يتضمّن

المعرفـة، والعقيدة، والفن، والأخـلاق، والقانون، والعادة، وكل المقومات الأخرى التي يكتسـبها الإنسان في المجتمع. ومع ذلك أُخذ عليه أنه لم يفرّق بينها وبين الحضارة. ولكننا ونحن ننظر في السلوكين: النظري والعملي المعبّرين عن الثقافة في هذا المجتمع أو ذاك، أو لدى هذه الجماعة أو تلـك. أو حتـى عند هذا الفـرد أو ذاك. فإننا نتأكد من عدم وجـود أي تطابق على الرغم من الدخول في الهوية العامة عينها. وإذا عدنا إلى تعريف «تايلور» للثقافة فإننا نجد أن لديه نوعاً من المطابقة بين الثقافة والمعرفة. غير أن من جاء بعده حاول التفريق بينهما، ولاسيّما «باشلار».

أما العرب السابقين والمعاصرين، فإنهم ظلّوا يشتقون تعريف الثقافة استناداً إلى ما ذهب إليه القاموسيون العرب، الذين ذهبوا إلى أن الثقافة من «ثقّف» تعني «قوّم» الشيء، أي قوّمه بعدما كان معوجاً وغير سـوي، وقالـوا «ثقفت الرمح» أي قوّمته. و«ثقـف» ترجع إلى الفهم والحـذق والفطنة، كما رأى ابن منظور، وكذلك في القاموس المحيط الذي رأى أن «ثقف» كـ«كَـرُم» و«فَرِحَ»، و«ثقفاً» و«ثقافة»، صـار حاذقاً خفيفاً فطناً. وإذا بحثنا عن تعريف للثقافة العربيـة، أو أي تعريف خاص بثقافة أي قومية، فلن نجد غير حال من الانطلاق من تعريف «تايلور» والربط له بالخاصـية القومية لهذا الشـعب أو ذاك. ونحن لن نذهب إلى التوسـع في هذه المسـألة، ولا بعرض كل ما يتصـل بكل من المعرفة والعلم والخبرة، إلا فيما يرتبط بموضوعنا في «الثقافة والصراع الثقافي».

ولو عدنا إلى التعريف اللغوي للثقافة نستنتج أنها فعل اكتسابي، وقد يكون اكتساب بعضها عفوياً ولا إرادياً عبر المعارف التي تأتي من دون قصـد، ومن غير سـعي من مكتسبها، وإنما جاءته من خارجه فتقبّلها لتوافقها مع قيمه وميوله، ومع السـياق العام لثقافته. وفي الوقت نفسـه، لا تخالـف عاداته، ولا تقاليـده، ولا عقيدته. ولا تخالف القيم والعـادات والتقاليد والعقيدة الماثلة والسـائدة في المجتمع الذي ينتمي إليـه، من حيث إنها جميعاً موجهة إلى السـلوك. ومن هنا فإن المعارف، بشـكل عام، تشكّل ثقافة لهذا أو ذاك، من حيث هي كل ما يتعرّف عليه الإنسان بنفسه، ومن خلال غيره. وبذلك فإن المعارف في قسمها الإرادي سواء كانت نظرية أم عملية تعدّ خبرات مكتسـبة. ولكنهـا لن تكون ثقافة بكامل معنى الكلمة، لأن الثقافة تبقى أشمل من كلٍّ من الخبرة والمعرفة، بل هي تحتويهما كلتيهما.

وأما السـؤالين اللذين يطرحان نفسـيهما: هل الثقافة علم؟ وهل كل ما هو ثقافي علمي؟ فإن الإجابة عنهما تستلزم العودة إلى العناصر المكونة للثقافة من معرفة وعادات وعقائد وفن

وأخلاق وعادة وقيم و...إلخ من حيث هي كلٌ معقد. والعلم ضـد وعكس الجهل، وهو لغة من عَلِمَ، ومن عرف، ومن درى ودري... كما يبين لسان العرب. وإذا تابعنا «العلم» لغة واصطلاحاً، ومن ثم تحليلاً، فإننا سنجد شيئاً آخر غير الثقافة، مع التأكيد على أن الثقافة يجب أن تتصف بالعلمية على الرغم من وجود بعض من التثقيفات والمحاميل الذهنية المكتسبة غير العلمية كالأساطير والخرافات وما شابه. فالثقافة كما المعرفة: جملة من المعارف المكتسبة بالدراسة وبالخبرة ذاتياً ومن خلال الآخر. في حين العلم نشاط إنساني منطقي ينتقل من المقدمات إلى النتائج برهانياً، ومنهجياً عبر خطوات وأدوات لا بد من اتباعها بشكل واعٍ ومدروس. وللعلم قوانينه الناظمة والحاكمة. وينظر إلى العلم على أنه نسق فكري استنباطي تتم من خلاله دراسة الوجود والموجود مادياً وروحياً، وكيف ولماذا كانا، وإلى ماذا سيكونان، وما أسبابهما وغاياتهما، وما بين هذا وذاك. وهو يحتاج إلى قوى العقل كلّها من وعي وإدراك وتذكر وتصور وتخيل و...إلخ، وهو كل ما يتكون في الذهن من مفاهيم عن الأشياء اعتماداً على الحس، وإلى جانبها تلك الأمور غير الحسية، والتمييز بين النافع والضار منها. وهناك بعض التعاريف الأخرى القصيرة والبسيطة، كالقول إنه /العلم/: قوة الفهم والتمييز. وكذلك هي المعرفة... ومن ثمَّ ما هي أسباب هذا العلم وهذه المعرفة وما غاياتهما؟ وما ضروراتهما؟ وما مدى الحاجة إليهما. وما بين هذا وذاك، وما بين هذه وتلك...؟

مما أعلناه آنفاً ندرك أن كل علم هو ثقافة، وهو معرفة، وهو خبرة، لأنّه وعي وإدراك وفهم للحقائق، ومن حيث هو مجموعة من النظريات والوقائع والحقائق التي ينشئها الذهن اعتماداً على المناهج والمنطق والطرائق والوسائل المناسبة من أجل السيطرة على الطبيعة وقواها، وفي الأحداث للتحكم فيها. مع ما يجب أن يرافق ذلك من محاولات دائمة لرفع قدرة الإنسان على إجراء التغييرات فيها وعليها، والتنبؤ بها وبما يمكن أن يحدث. فالعلم إذن، نشاط بشري يسعى لاكتشاف القوانين في دراسة الظواهر الطبيعية والإنسانية، وفي بناء النظريات العلمية اعتماداً على طرائق ومناهج البحث. ويتصف بأنه البناء المتكامل من القضايا ذات الدلالات التجريبية في هذا الموضوع أو ذاك.

إذن، العلاقة بين الحضارة والثقافة والمعرفة والعلم والخبرة، علاقة تداخلية، فحين تذهب لدراسة الثقافة لا بد من أن تلجأ إلى المعرفة والعلم والخبرة الذين يتكامل كل منهما بالآخر. كما لا يمكن لك أن تبني ولا أن تدرس الثقافة إنْ لم تجعلها أساساً لبنائك المعرفي ولدراستك النظرية والعملية. وكذلك الحال بالنسبة إلى كل من المعرفة والعلم. فكل علم وكل

معرفة ثقافة، في حين ليست كل ثقافة ولا كل معرفة، بكل ما فيهما، علماً. وفي الوقت عينه، كل علم معرفة، في حين ليست كل معرفة علماً. وأما الإجابة عن سؤال يقول: هل كل ما في الثقافة حضاري؟ فإن الجواب يأتينا بالنفي؛ ليوضح لنا أن بعض ما في الثقافة من عناصر أسطورية وخرافية وميثولوجية هي من التراث الحضاري من غير أن تمثل الحضارة بصفتها الإيجابية، كما يرى علم اجتماع المعرفة والنفس اللذان بيّنا لنا أن كل سلوك يقوم به الإنسان يعود في تحققه إلى المرجعية الثقافية ومحاميلها لدى هذا الإنسان، أو تلك الجماعة، أو ذاك المجتمع، وإلى نوعية التفكير وطبيعته. هذا على الرغم من أن أي سلوك لفظي أو عملي لا بد أن تكون به دراية، حتى لو كان ذلك السلوك غير علمي. فالعلم والمعرفة يسهمان في تشكيل وتحقيق السلوك، ولكنهما لا يوجهانه إلا جزئيٌّ. وبناءً على ذلك فإننا، ربما لن نشهد، صراعاً، أو عداوة بين هذه المعرفة وتلك على صعيد الأفراد والجماعات أو المجتمعات. وكذلك الحال بالنسبة إلى العلم، الذي هو إنساني ومتفق عليه اجتماعياً عالمياً، وإن كان هناك أفراد وجماعات صغيرة هنا أو هناك، ينكرون بعض حقائق العلم ومعطياته.

وكما نوهنا في مطلع هذه الفقرة، فإن هناك ثقافات متوافقة ومتداخلة ومتضافرة ومتعاونة، بل، حتى متكاملة. وفي الوقت نفسه، هناك ثقافات متخالفة ومتنافسة ومتصارعة. ولاسيّما الثقافات السياسية منها، التي عادة ما يكون خطابها السياسي قليل العلمية كثير المثاليات.

الصراع الثقافي

ظهر الصراع منذ أن وُجِد الإنسان. وقصة الصراع بين ابنَيّ آدم معروفة لكل إنسان. وقد جعل بعضهم الصراع تحت عنوانين، أو قسمين رئيسين هما: صراع الوجود، وصراع المصالح. والصراع من حيث الأساس تفاعل سلبي بين طرفين أو أكثر. وهو نزاع وخلاف وخصومة. وقد يتعدّد بتعدّد الثقافات وتنوّعها لدى الأفراد والمجتمعات، كالثقافة السياسية والثقافة الفلسفية والثقافة الأدبية والثقافة الاجتماعية... لتبرز في هذا الجانب أكثر من ذاك من غير غياب لأي جانب من الجوانب الثقافية الأخرى. والصراع عمل مقصود من طرف ما للتأثير سلبياً على الآخر وعلى قدراته، بغاية إعاقته عن تحقيق أهدافه. والصراع مستويات تبدأ من الصراع الذاتي وتنتهي بالعداء. وهو يسمى في علم النفس بـ: صراع إقدام/ إحجام. وهو يقوم بين الأفراد الذين عادة ما تكون أهدافهم متعارضة، وتتعارض طرائق العمل لتحقيقها. أو قد يكون الصراع بسبب اختلاف الثقافات الجماعية والمجتمعية. وقد يكون

على مســتويات أوســع، كأن يحدث بين المنظمات السياسية والدولية، كالذي كان بين حلفي: وارســو والأطلسي. ومما لا شك فيه أن كل أمة أو شعب يعبّران بثقافتهما عن مدى تقدمهما. وقلة ظهور هذه الثقافة أو تلك وعدم بروزها، يشــير إلى المدى الذي وصــلته، أو نزلت إليه. وهو ما يعاني منه البناء الاجتماعي العربي الذي أصــبح، في أغلبيته، يعاني في قياداته من أزمة أخلاقية وفكرية، تجعله بصــفة عامة لا يحقق للأفكار شروط حصانتها وفعاليتها فيه، حتى إنها تكون معرضة للدس، إما لضعف أخلاقي يحيط بها، وإما لضعف فكري يخذلها.

وقبل أن نمضي قدماً لا بد أن ننوّه إلى أن مفهوم الصراع يحتوي كلاً من مفهومي: التنافس والعــداء الثقافيــان. والثقافات بتعددها وتنوعها وتعدد مســتوياتها، قد يكــون منها ما يتوافق ويتآلف، ومنها ما يختلف ويتخالف، وقد تختلف لتصــل إلى مرحلة الصــراع البيني، بل العداء، حتــى في المجتمع الواحد والأمة الواحدة، كما هو الحال القائم بين بعض أجزاء الأمة العربية في وقتنا الحالي. وما حدث في بعض الأقطار العربية كالعراق وسورية وليبيا وتونس والسودان و... وعليه فإن هناك حالات تواصــل وتفاصــل ثقافيتين في أي مجتمع، وهما تحدثان تكرارياً. وقد يحدث التفاصــل لشعب مع تاريخه، وأحياناً مع أســلافه، فتتغيّر هويته لينقلب على كل ما كان ممن هم أصــل له اجتماعياً أو سياســياً. والمثال الحي على ذلك جمهورية جنوب إفريقيا. وقبل ذلك تركيا مع كمال أتاتورك في العقد الثاني من القرن العشرين، وكذلك في كثير من دول أوروبا الشرقية سابقاً... وهناك أمم حدث فيها التفاصل والتواصل في الآن عينه، كما حدث في الجمهورية الإسلامية الإيرانية، التي تفاصلت مع تاريخها الإمبراطوري المعادي لمن حوله، ومع كثير من فئات الداخل، وتواصلت في الوقت نفسه مع بنيتها وثقافتها الاعتقادية، وغدت مناصرة للشــعوب. وهناك أمثلة كثيرة لا مجال لذكرها هنا، لأن ذلك الأمر يحتاج إلى دراســة منفصــلة ومفصلة. والحق يقال: إن الثقافة غالباً ما تكون ذات أبعاد سياسية عريضة، من حيث إنها تتأثر بالسياسة إلى حد كبير جداً. ولأن الثقافة أخذ وعطاء، إكساب واكتساب متواصلين، فإنها تحتاج إلى عمل وجهد كبيرين لترســيخها وتأصــيلها، والعمل لبناء المســتقبل. وهي بهذا تختلف عن السياسة التي تخطط طبقاً لمبدأ السهولة، ولذلك فهي /السياسة/ تجذب إلى تيارها كثيراً من الناس ذوي النوايا الطيبة، الذين يقدرون الأشــياء بناءً على ســهولات الحاضر، لا على صعوبات المســتقبل. كلام مالك يشــير إلى أن الثقافات السياسية البســيطة قابلة للتغير حين تعترضها بعضــ العقبــات أو عندما لا تتفق مع مصــلحة ما. ومن هنا فإن الثقافة مصــطلح بالغ التعقيد والتشعب، وظهرت له فروع كثيرة، في حين السياسة لا تصل إلى هذه الدرجة من التعقيد. كذلك

فإن من الثقافة ما يسمى بـ«الثقافة العامة، أو المعرفة العامة General Connaissance» التي هي: خليط من كل شيء، إنها تجمّعُ تراثٍ متراكم من الأفكار العامة والمبسّطة، بل في كثير من الأحيان خاطئة، وهي تتناقل وتعبر الأزمنة عبر الأجيال... وهذه الثقافة العامة تظل مصدراً ومنبعاً خصيباً لهؤلاء الذين يعارضون التقدم الإنساني بشكل عام، والتقدم المعرفي بشكل خاص.

ومما لا شك فيه أن الثقافة، من حيث الأساس، نوعٌ راق من النشاط البشري، فردياً كان أو جماعياً، ويظهر اسمها، أو عنوانها الرئيس من خلال النشاط المؤدي لها، ويفرض نوعها ومستواها. فمنها ما يُطلق عليه اسم الثقافة الدينية، ومنها ما يسمى بالثقافة السياسية، ومنها الأدبية... حتى إنَّ هناك علوماً أو فلسفات تفرض عنوانها على الثقافة كأن نقول: ثقافة فلسفية... أو حتى ماركسية أو وجودية أو... وهناك ما يُطلق عليه الثقافة التخصصية، أي التي تكتسب طابعها الخاص استناداً للعلم والمنطق في موضوعاتها في بيناتها وفي تنسيقاتها وتناسقاتها الداخلية والبينية، وأما الثقافة الخاصة فترتبط بحاملها فحسب، وهناك ثقافات تظهر على فرد ما لإحاطته بها وانتسابه لها وظهور تأثيرها على سلوكه، كقولنا ثقافة فلان ناصرية، أو كانطية /نسبة إلى كانط/ أو هيجلية... في حين تظل العامة قائمة على مجموع من المعارف التي قد تكون كبيرة جداً في كمّها، وتكون علمية ومنهجية ومنطقية في سياقها العام، وفي كثيرٍ من مفرداتها، وفي مكوناتها كمعلومات. وقد تكون، في بعضها، غير علمية ليحدث التنافس والصراع والعداء الثقافي. وهذا ما يندرج تحت رؤية «غاستون باشلار Bashalar» على أن الثقافة جملة من المعارف المنظمة وغير المنظمة، والعلمية وغير العلمية. وعلى الرغم من كل ذلك فإن بعض أشكال التخالف والتعارض يمكن أن تظهر بين الثقافات علمية الأسس والمظهر. فما بالك بوجود التناقض بين العلمية وغير العلمية؟ وبين تلك الثقافات التي تتصل وتتصف بالسياسة؟ والذي لا يمكن إغفاله، أن للمثقفين وحاملي الثقافات بأنواعها دور رئيس في خلق حالات التخالف والتعارض والتناقض. ومن الأمثلة الصارخة على ذلك، الكيفية التي تناول بها كتاب غربيون تمحورت أطروحاتهم حول تشكيل خطاب ثقافي متحيز لغربيتهم من ناحية، ومحركاً بإستراتيجيات تبرز سعي الكتاب الغربيين للتعامل مع الشرق على نحو يحفظ الهوية الغربية ويُعلي من شأنها، على ما يتضمنه مفهوم الهوية من عناصر تتفاوت بتفاوت المكونات واختلاف الأماكن والعصور.

إن ما سبق لنا توصيفه هو الحال الذي ألح عليه «فاكلاف هافل Havel» بالقول: إن الصراعات الثقافية تتزايد، وهي الآن أخطر مما كانت عليه في أي وقت سابق في التاريخ. وهو يتفق مع ما ذهب إليه «جان ديلور» في أن الصراعات الثقافية المستقبلية سوف تشغلها

عوامل ثقافية أكثر منها اقتصادية أو أيديولوجية، كما أن أخطر الصراعات الثقافية هي تلك التي على طول خطوط التقسيم الحضاري، في عالم ما بعد الحرب الباردة. وقد يحدث الصراع بين السابق واللاحق في الأمة الواحدة. وكأني بـ«هافل» يذهب مذهب كل من «فوكوياما وهتنغتون» في تفوق الغرب الغربي -الولايات المتحدة وإلى جانبها كلٌّ من بريطانيا وفرنسا وألمانيا- على غيره، وأنه الأصلح والأولى بالبقاء لقيادة العالم. وفي هكذا مذهب؛ يظهر البعد الأيديولوجي من جانب، والنزعة العنصرية الشوفينية من جانب آخر!

وإذا كان علماء اجتماع المعرفة قد توافقوا على أن الثقافة والأيديولوجيا قوتان مفرِّقتان ومجمِّعتان في الوقت نفسه، إلا أنهم لم يُفصّلوا بدقة في متى تكون الثقافة مفرِّقة؟ ويمكننا الزعم بأن الثقافة تكون مفرِّقة عندما تكون أهدافها السياسية متعارضة بين بعض فئاتها في موقعها الداخلي، كما حدث في الوطن العربي وفي أوروبا الشرقية وكوريا. ومع ذلك الموقع من خارجه أيضاً. فالثقافة السياسية بأدبياتها الأوروبية/ الأمريكية، على سبيل المثال، اجتهدت للفصل بين الشعوب، ولتكريس حالات الاختلاف فيه ومعه لرفعها إلى حال من الخلاف الدائم، وإلى تمزيق وتدمير ثقافات الشعوب المجمِّعة. حيث فعلت مع الاتحاد السوفييتي، ومع دول أوروبا الشرقية. وما تزال تفعل ذلك مع كثير من العرب سراً وعلانية. كذلك فإن الثقافة قد تجمِّع وتقرِّب، وقد تلقى التأييد والمناصرة، كما حدث مع الألمانيتين اللتين زالت أيديولوجيا وثقافة إحداهما لصالح أيديولوجيا وثقافة أخرى. ومن المؤكد أن ذلك لم يحدث بتأثير خارجي فحسب، وإنما كانت له استجابة داخلية تحققت تدريجياً، وكان للسلطة السياسية الدور الأكبر في تحقيقهما. ولاسيّما في المدّة بعد مرحلة الحرب الباردة. وهنا نتفق مع ما ذهب إليه «فوكوياما» من أن العالم صارت فيه سبع أو ثماني حضارات رئيسة لها ثقافاتها، هي الأكثر حضوراً. وباتت العوامل الثقافية المشتركة والاختلافات، هي التي تشكل المصالح والخصومات وتقاربات الدول. ويقرر فوكوياما إن أهم دول العالم جاءت من حضارات مختلفة، الصراعات الأكثر ترجيحاً، أن تمتد إلى حروب أوسع من الصراعات بين جماعات ودول من حضارات مختلفة. وعليه فإن الثقافة ترتبط تكوينياً بالمصالح، ومن ثمَّ هناك تحقق لمصالح طرف على حساب طرف آخر، وهذا يدخل في إطار العلاقة بين الغالب والمغلوب، كما قال ابن خلدون. كما ترتبط بنوعية السلطات المعبرة عن طرائق تحقيق تلك المصالح؛ بالعمل على فرض التسلط بأنواعه المختلفة، وفي مقدمها التسلط الثقافي، تحقيقاً لمصالح السلطة السياسية، أو الدينية الموافقة أو المخالفة؛ عبر أدوات وأجهزة كثيرة يأتي الإعلام في مقدمها.

ومن المتفق عليه بين علماء الاجتماع، عموماً، وعلماء اجتماع المعرفة خصوصاً، أن للثقافة سلطتها الفوقية «ذهنياً». وغالباً ما تحاول السلطة الاجتماعية/السياسية تعميم ثقافتها على جميع الأعضاء الداخلين تحت سلطتها، بالاعتماد على الإقناع تارة، وعلى الترغيب تارة، وعلى الترهيب تارات أخرى. وقد تصل الاستجابة إلى درجة كبيرة، إلى حد يغدو الكل فيه ذوي ثقافة واحدة. وقد يرفض الشعب، كلياً أو جزئياً، ثقافة السلطة أو بعضها، ليحدث الصدام بالاحتجاج السلمي نظرياً ثقافياً، أو بالتظاهر، أو بالتخريب والتدمير عملياً. وهذا ما يؤكد أن الصراع كظاهرة سلوكية يقع بين طرفين أو أكثر، يرتبط بالإدارة التي تديره. فمنها من توجّهه اتجاهاً إيجابياً، ومنها من توجهه اتجاهاً سلبياً. كذلك، إن هناك كثيراً من المؤثرات التي تؤدّي دوراً في ظهوره. والحق يقال: إن للاقتصاد دوراً كبيراً جداً في الإسهام بسيطرة ثقافة على أخرى. وهو ما يلاحظ في العلاقة بين الشرق والغرب، وبين الشمال والجنوب، إذ يأتي الاقتصاد في المقدمة، لأنّه صار محدداً من محددات العلاقة بين الشرق والغرب... مع الأخذ في الحسبان أن انطلاقة العولمة بدأت بالبعد الاقتصادي، وكان للبعد الثقافي والإعلامي دور جبار في تحويل العولمة إلى نظام مهيمن عالمياً. وما لا خلاف فيه أن التسلط يتم من سلطة مرجعية تعدّ نفسها الأعرف والأدرى بما كان، وما سيكون لهذا أو ذاك من ثقافة عامة أو تخصصية كالثقافة السياسية بالاعتماد على أدوات ووسائل مختلفة من إعلام ومنشورات وصحف، ولاسيّما ونحن في /عصر العولمة/ إذ تنشر أفكار تبدو أولياً على هيئة متوافقة مع طموحات الداخل، ومع بعض خطوط ثقافته العامة، ومن ثم تتضخّم وتتحوّل من خلال حقنها بمعطيات جديدة تلبّي رغبات الغازي ثقافياً، القوي سياسياً وأيديولوجياً. وهذا ما عبر عنه صاحب «صدام الحضارات» بقوله: في هذا العالم الجديد لن تكون الصراعات المهمة والملحّة والخطيرة بين الطبقات الاجتماعية، أو بين الغني والفقير، أو بين أي جماعات أخرى محددة اقتصادياً. الصراعات ستكون بين شعوب تنتمي إلى كيانات ثقافية مختلفة. وإذا كان «اشبنجلر» قد رأى أن لا فائدة من افتراض وحدة التاريخ، وقال بافتراض وجود نهر واحد للحضارة، وإنَّ الآخرين جميعاً إما روافد له أو يضيعون في رمال الصحراء. فقد كان من أنصار الهيمنة لجنس على إنتاج الحضارات والثقافات هو الجنس الأوروبي. وهذه الثقافة هي التي استنكرها «هتنغتون» بقوله: إن الحال لا يتوقف عند الصراع الثقافي. والثقافات قد تتصارع بين الأفراد والجماعات في المجتمع الواحد. وذلك حين تكون المحاميل الثقافية متعارضة، وكذلك حامليها. وهي الصورة التي ظهرت في المجتمع السوري، وفي غيره من المجتمعات العربية بوجود أفراد وأسر

محافظين، وسلفيين اعتقادياً، كما أن هناك متحررين وعلمانيين. وهي التركيبة التي ينتج عنها التقاء الطرفين صـــراعاً وتصادماً ثقافياً؛ عندما يسعى هذا الطرف أو ذاك إلى محاولة إقناع الآخر بصوابية اتجاهه الثقافي، ومناسبة ثقافته للواقع والمجتمع أكثر من تلك التي يرجع إليها الآخر في نشـــاطه الفكري، وفي ســـلوكه العملي. وفي هكذا محاولة نوع من التسلّط الثقافي. وإلى جانب تلك الحال ويســـاوقها؛ تســـلط ثقافي من طرف على آخر غالباً يكون أضعف مادياً وأقـــل في مســـتواه العلمي. وهذا ما يمكن أن يكون وصـــفاً للفعل الداخلـــي تجاه المثقف أولاً، وتجاه المواطن ثانياً، حيث إن هناك ســـلطات تنظر للمثقفين كأطفال لا بد من تربيتهم التربية المناسبة لتوجهاتها، بسبب من أنها ترى كل شيء على مقاسها، مثلما تنظر الدول العظمى إلى الدول الصغرى، والكل يرون أن ما يرونه هو الأنسب والأجدر في الاتباع. وهذا يدخل في نطاق نوع من الثقافة يسمى: ثقافة الوصاية، التي تكون من طرف على آخر فردياً أو جماعياً. ومن ثمَّ لا يعود لمن وقع تحت الوصاية أي استقلال في الرأي، فرداً كان أم جماعة أم دولة، وهو إن قال بالاستقلالية يكون متوهماً تماماً. وما لا يمكن إنكاره أن هكذا ثقافة باتت منتشرة في مساحات واسعة من المجتمعات العربية، لتتداخل مع الثقافات الغربية، بنسب مختلفة في جوانب الحياة وأنشـــطتها كلّها، من اجتماعية وسياســـية ودينية وفكرية. وهكذا ثقافة متسلطة تؤدي إلى إلغاء عمل العقل ثقافياً لدى كثيرٍ من الأفراد والجماعات الخاضـــعين للتســـلط، حتى إنَّ ذلك يظهر بارزاً في عمل بعض الأحزاب والحكومات، الذين كثيراً ما يحاولون تقليل حجم تلك الوصـــاية. وهذا النوع من الثقافة ليس وليد زمننا الحاضـــر. وربما كانت المرحلة الاســـتعمارية أحد أبرز مراحل الوصاية بأنواعها كلّها. وما من شك أن الشعور بالدونية لدى كثيرٍ من أفراد مجتمعاتنا العربيـــة، وحتى لدى دوله، تجاه الإمبريالية الغربية بعامة، والأمريكية بخاصـــة، يببن لنا مدى الوصـــاية الفكرية التي يعيشـــها العرب ومن في حكمهم في عالمنا الراهن، الخاضـــع لوصاية مركزية تتمثل بالولايات المتحدة، التي تتحكم في كثيرٍ من مصائر المجتمعات العربية ودولها، وعلى الأخص في الخليج العربي. ويمكننا تعميم هذا التوصـــيف على العلاقة بين الســـلطات السياســـية العربية والمواطنين الخاضعين لها، ذلك أن تلك الســـلطات تقوم بإسقاط الطرائق المفروضـــة عليها وعلى سلوكها على العلاقة مع شعوبها، مع الاستفاضة بالقاسي منها، ليصبح كل من يخالفها منحرفاً سياســـياً، ويحب تأديبه بالحرمان مرة، وبالاتهام بمناهضة الوطن مرة، وبالسجن مرات. وبهذا تجتمع للسلطة السياسية، أو من يمثلها ويماثلها كل السلطات. وعادة ما يجيء اتهام المثقفين اســـتناداً إلى دوافع أيديولوجية أو سياســـية أو اعتقادية دينية. وهو الأمر

الذي تحدث عنه «إدوارد سعيد» و«غرامشي Gramchi» ليصلا إلى نتيجة مفادها أن السلطات في كل مكان تصنع مثقفيها لتنحدر الثقافة العامة للمجتمع، الذي يصير تقليدياً جداً، إلى حد الاشمئزاز، بل القرف أحياناً. وليخلو من الإبداع والمبدعين والأكاديميين القادرين على التعامل مع الواقع الاجتماعي لتطويره وتغييره، لأنهم يصبحون جميعاً مكبوتين ولا يجرؤون على إظهار إبداعاتهم. أو قد ينحرف بعضهم تحت ضغوط الحياة والسلطات، فيتحول إلى مثقف سلطة، ومن ثمَّ يصبح خائناً للثقافة، أو يهجر مجتمعه ووطنه إلى مجتمعات وأوطان أخرى. ونحن نجد كثيراً من العرب من هؤلاء يوجدون في الداخل العربي وفي الخارج، ولاسيّما في الولايات المتحدة التي ترسم أجهزتها مهماتهم التي ربما يعملون بها ولها، وربما بعضهم لا يدري بالغايات الموضوعة للمهام التي يؤدونها، التي منها النقد والتحليل والتشهير، إذ تجيء موافقةً لدعاوى الديمقراطية والكلمة الحرة والعالم الحر. وفي الوقت عينه قد يكون هناك مثقفون مأجورون أو مأسورون خارجياً، يكلفون بالخطاب التحريضي، وقد جُنِّدوا سياسياً للدعوة للحرية والديمقراطية بغاية إحداث التغيير المطلوب من ذلك الخارج، وهناك بعض من المثقفين القلقين جداً، إذ يتوزعون بين انتسابهم لجنسيتهم الأمريكية، وانتمائهم الأصل لشعب وأمة أخرى. كما هي حال «إدوارد سعيد» الذي قال: إن المواطن يبدأ مقاومته من وطنه ضد السلطة كمواطن يمكنه التأثير، لكن يا للأسف، فقد سيطرت القومية المتدفقة بالوطنية والمسلحة بالقومية على الشعور النقدي، الذي يضع الولاء للأمة فوق كل حساب /يقصد بلده أمريكا/. في تلك النقطة ليس هناك سوى خيانة المثقفين والإفلاس الأخلاقي الكامل. وكأني بـ«سعيد» يتحدث عن نفسه، وأظنه يعاني من صراع داخلي بين ثقافين: ثقافة الانتماء إلى منبته الأصل كفلسطيني، وثقافة الانتساب إلى الوطن الذي يحمل جنسيته: الولايات المتحدة. فها هو يقول: /مع/ أن الإمبريالية في مرحلتها المنتصرة لم تُجزِ إلا إنشاء ثقافيٍّ مصاغٌ من داخلها، فإن ما بعد الإمبريالية اليوم لا تسمح بشكل رئيسي إلا لإنشاء ثقافي من الريبة والشك من طرف البشر الذين كانوا مستعمرين سابقاً، من التحاشي النظري في الأغلب من طرف المثقفين الحواضريين. وإنني لأجد نفسي عالقاً بين الاثنين كما هو حال الذين ترعرعوا إبانّ المدّة التي تم فيها تفكيك الإمبراطوريات الاستعمارية التقليدية، فنحن ننتمي إلى مرحلة كلا الاستعمار والمقاومة ضدها، لكننا مع ذلك ننتمي، أيضاً، إلى مرحلة الإحكام النظري الفائق.

وأما المثقفون المبدئيون الملتزمون بأخلاقيات الباحث، الملتزمون بوطنيتهم وبالموضوعية العلمية، فإنهم غالباً ما يقعون في موقع لا يحسدون عليه، حتى إنهم قد يصلون إلى مرحلة

النسيان، في الغالب، ولا يذكر ما أنتجوه إلا في أزمنة وأوضاع مختلفة، والتي قليلاً ما تكون. وإذا كان لا بد من التوسع قليلاً في الحديث عن الهيمنة، فإن الذهن يتجه إلى انفراد الولايات المتحدة الأمريكية في الساحة العالمية، وإذا شاركها بعض حلفائها من أوروبا الغربية كي يحققوا مصالحهم، فإنهم مضطرون لنيل موافقتها على أساس من مصالحها وعلى حساب مصالح الشعوب الأخرى. وهذا ما يفاقم في صنع الكراهية. وأزعم أن الغربيين أنفسهم كانوا السبب الرئيس في ظهور أوضاع وحالات من الكراهية والاستعداء للغرب، حين عبّرت كثيرٌ من الأدبيات وأجهزة الإعلام الغربية عن كراهية الغربيين للشرقيين والتحقير لهم، وما تزال، عبر دراسات وتحليلات سريعة ومتسرعة تقوم بذلك؛ وهمها الرئيس هجاء أي شكل من العلاقة بين الشرق والغرب. والحكم على الشرق من دون توخّ للدقّة العلمية وللموضوعية في التحليل في بسط الأمور، بل، ربما جاءت لحاجة في نفس يعقوب كانت موجودة إبّان المد الشيوعي والاشتراكي؛ إذ تعدُّ هذه الأدبيات الإعلامية والتحليلية السريعة، نفسها، إسهامة من الإسهامات في مسيرة صناعة الكراهية بين الثقافات.

نصل إلى نتيجة مفادها: إننا، ربما، لم نوفّ الموضوع حقه من البحث والتحليل، ولكننا حاولنا ذلك فوصلنا إلى بعض النتائج التي تقول: ليست كل ثقافة علماً، هناك ثقافات فردية وأخرى جمعية، وهذه أو تلك جدّ ضعيفة تتأثر وتتلقى من الآخر ليتشكل الوعي الاجتماعي بشكل قاصر ومشوّه، وأن الثقافات قابلة للتغير ذاتياً وبالآخر، وهي تقترن بالوعي والمعرفة، وأنها مشكِّلة للوجود، أي إنّها مسهم رئيس في صنع الهُوية الفردية والاجتماعية. وعليه فإن هناك ثقافات قوية مؤثرة تهيِّئ القاعدة الأساس لتحقيق مصالح حامل هويتها، وهناك ثقافات بناءة ومعمرة وأخرى قصيرة العمر، وهناك ثقافات مدمرة. كما أن هناك ثقافات متسلطة وأخرى خاضعة للتسلط. وإلى جانب كل ذلك هناك ثقافات متقاربة تتبادل التأثير الإيجابي، مثلما هناك ثقافات متناقضة يعمل حامل كل منها إلى إلغاء الآخر؛ ليظهر الصراع والصدام بأشكالهما العنيفة بينهما، كتلك التي بين الثقافة السياسية الأمريكية والثقافة الإيرانية، والتي بين الثقافة الإسرائيلية وثقافة أغلب السوريين وإلى جانبهم ثقافات قوى المقاومة. وتلك التي عايشها السوريون منذ بدء الأزمة عام (٢٠١١م)، وما يزالون يعانون منها ومن آثارها تكفيراً وتجهيلاً وتهجيراً وتدميراً وإفساداً و... إلخ.

المصادر والمراجع

١-إبستمولوجيا. (نظرية المعرفة)، غاستون باشلار، ترجمة: درويش الحلوجي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢- صامويل هتنغتون، صدام الحضارات/ إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة: طلعت الشايب، مراجعة: صلاح قنصوه، ١٩٩٩، ص٦٩.

٣- صامويل هتنغتون، صدام الحضارات، مصدر سابق، ص٧١.

٤- سعد البازعي، الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٨، ص٩-١٠.

٥-غاستون باشلار، إبستمولوجيا (نظرية المعرفة)، مصدر سابق، ص١٠.

٦- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: منير السعيداني، مراجعة: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ٢٠٠٧، ص١٠١-١٠٢.

٧- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، مصدر سابق، ص ١٠٥.

٨- صامويل هتنغتون، صدام الحضارات، مصدر سابق، ص٣٥.

٩-غاستون باشلار، إبستمولوجيا (نظرية المعرفة)، مصدر سابق، ص١٨٢..

١٠- غاستون باشلار، إبستمولوجيا، مصدر سابق، ص ١١٠.

١١- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، انظر مادة ثقف+ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، ط٨ بيروت ٢٠٠٥، ص٧٩٥.

١٢- مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، الصراع الفكري في البلاد المستعمرة، دار الفكر، دمشق ١٩٨١م، ص٧٧.

١٣-مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، مصدر سابق، ص٢٧.

١٤-مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، مصدر سابق، ص٩.

١٥- غاستون باشلار، إبستمولوجيا، مصدر سابق، ص١٥٥.

١٦- فرنسيس فوكوياما، نهاية التاريخ وخاتم البشر، ترجمة: حسين أحمد أمين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة ١٩٩٣، ص ٤٨.

١٧-صامويل هتنغتون، صدام الحضارات، مصدر سابق، ص ٤٦.

١٨- صامويل هتنغتون، صدام الحضارات، ص٦٠ وما بعد.

١٩-إدوارد سعيد، خيانة المثقفين، ترجمة أسعد الحسين، دار نينوى، دمشق ٢٠١١. ص٨٩.

٢٠-إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط٤، بيروت/ لبنان، ٢٠١٤ (أنصح بقراءة هذا الكتاب).

٢١- علي بن إبراهيم النملة، صناعة الكراهية بين الثقافات، وأثر الاستشراق في افتعالها، دار الفكر، دمشق ٢٠٠٨، ص١١٢-١١٣.

تجلّيات الحرّية والفضاءات المفتوحة

د. فايز عز الدين

الحرية كما فهمها النهضويون إنها حق الأمة في التحرر من كلِّ أشكال الوجود الاستعماري، والسيطرة الأجنبية عليها لكي يتسنى لها الاستقلال السياسي الناجز الذي يمكّنها من تحديد خياراتها الذاتية بكامل إرادتها، وقراراتها الخاصة بها في عملية تنظيم أشكال وجودها الاجتماعي، والسياسي، ورسم صورة مستقبلها بمعزل عن أي مؤثر خارجي.

وبناء عليه فقد حددت الدساتير العربية أن الاستعمار، وكل ما يمتُّ إليه بصلة عمل إجرامي، يكافحه العرب بجميع الوسائل الممكنة، وهم يسعون ضمن إمكاناتهم المادية، والمعنوية لمساعدة جميع الشعوب المناضلة في سبيل حريتها. وأن الحرية تتحقق بأبعادها: الوطنية، والقومية، والعالمية وهذا التحقق المأمول يتطلب بالنسبة إلى الأمة العربية حالئذٍ:

أولاً: النضال ضد الاستعمار الأجنبي لتحرير الوطن العربي تحريراً مطلقاً، وكاملاً.

ثانياً: النضال لجمع شمل العرب كلهم في دولة واحدة، أي التحرر من عقابيل سايكس-بيكو التقسيمية.

ثالثاً: الانقلاب على الواقع الفاسد انقلاباً يشمل جميع مناحي الحياة: الفكرية، والاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية.

الحرية والإرادة العربية

وفق هذه التطلعات أبرز **النهضويون رؤيتهم** التي ترمي لأن تكون السياسة الخارجية للأمة العربية تستهدف إعطاء الصورة الصحيحة عن **إرادة العرب** بأن يعيشوا أحراراً، وعن رغبتهم الصادقة في أن يجدوا جميع الأمم تتمتع مثلهم بالحرية، **فالإنسانية مجموع متضامن في مصلحته، مشترك في قيمه، وحضارته**، والعرب يتغذون من الحضارة العالمية ويغذونها ويمدون يد الإخاء إلى الأمم الأخرى، ويتعاونون معها على إيجاد نظم تضمن لجميع الشعوب الرفاهية، والسلام، والسمو في الخلق، والروح.

كما حدد **النهضويون أن قضية الحرية قضية مركّبة** بوصفها ليست قضية الفرد وحسب، بل هي قضية المجتمع والوطن كذلك. فبيّنوا أن حرية الفرد، وحرية المجتمع **شرطان لازمان لانبعاث نهضة الأمة**، وهذا الانبعاث عينه يتناسب طرداً مع نمو حرية الفرد، ومدى الانسجام بين تطوره الذاتي، والمصلحة العامة. وهنا قد اهتم **النهضويون**. وهم يحفزون الكفاح الوطني ضد الاستعمار- **بإيضاح دور الحرية** في تفتّح شخصية الفرد ضمن المجتمع عبر حرية **الكلام، والاجتماع، والاعتقاد، والفن غير المنقوصة**.

ومن خلال رؤيتهم المتعلقة بهدف الحرية يتضح لنا الأفق النظري السليم في فهم الحرية بمضامينها: الوطنية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية. لأنَّ الحرية تمثل الإرادة الأساسية في استقلال العرب، وقيام الدولة العربية على أسس السيادة الشعبية، فالسيادة هي ملك الشعب، والشعب وحده مصدر كل سلطة، وقيادة. وإنَّ قيمة الدولة ناجمة عن انبثاقها عن إرادة الجماهير. كما أن قدسيتها متوقفة على مدى حريتهم في اختيارها.

ومن أجل تحقيق هذه الغاية **بادر فكر النهضة لكي يعمم الروح الشعبية**، ويجعلها حقيقة حيّة في الحياة الفردية والاجتماعية تفضي إلى **وضع دستور للدولة العربية** يكفل للمواطنين المساواة المطلقة أمام القانون، والتعبير بملء الحرية عن إرادتهم، واختيار ممثليهم اختياراً صادقاً، بما يهيئ لهم حياة حرة مضمونة ومرجعية عادلة مأمونة.

وبناء على هذه الفلسفة الواضحة **لقضية الحرية** فقد تمسك النهضوي بمعادلات الترابط بين حرية الأمة، وحيويتها الخلاقة، وقدرتها على أداء رسالتها التضامنية في إطار المجتمع الدولي، وتجاه الإنسانية عامة حين **استوحى السياسة الخارجية للدولة العربية**، من المصلحة

العربية العليا، ومن رسالة العرب التي ترمي إلى الإسهام مع الأمم الأخرى في **إيجاد عالم منسجم، حُرٌّ، آمنٍ، يسير في سبيل التقدم الدائم.**

ولكي يُبقي فكر النهضة معركة الحرية متواصلة في الوجدان العربي ظل يلح على إنجاز الحرية القومية، والسياسية. وفي السبيل عينه **أدان** دكتاتورية البيروقراطية العربية في الأقطار التي برزت فيها هذه الدكتاتورية قبل أن يستكمل رؤيته في وضع الإطار النظري الكامل لقضية الحرية في الدولة والمجتمع، أي وهو لم يحدد بعد الشكل النهائي لنظام الحكم الشعبي الذي اختاره. وعليه فقد **تداخلت تخوم الحرية السياسية** التي يريدها مع **الطبيعة الليبرالية للحرية** في هذا المجال، وإن كان قد عكس هذا التداخل شيئاً فإنه **قد عكس آفاقية التكوين الفكري المستقل** تلك التي انطلقت من خصوصية المرحلة العربية، ومشكلاتها الكبرى، وطريقة فهمها، والاستجابة لها بوضع الحلول المناسبة، من دون أن تنطلق هذه الحلول من أيِّ ذهنية اقتباسية متماهية تتحرك من خارج الظرف الواقعي للأمة العربية.

إلاّ أنَّ هذه الغاية بقيت من صلب الرؤية الآفاقية للنهضة العربية ولم تتحقق في إطار النظام العربي كما وضعت تقديراتها في مجال التطلع، أو كما نفذت في القطر الذي بُني فيه نظام الحكم الشعبي.

والحال كذلك تصبح قضية الحرية في عقيدة النهضويين التحررية التوحيدية مستكشفة تخومها على أساس ما يأتي:

أ)- إنها قضية **فردية، ومجتمعية، ووطنية، ودولية**، ومن الطبيعي أن تكون مفاهيمها مركبة، ومرتبطة بالوعي.

ب)- إنها قضية **ملموسة، ومعيشة، وممارسة**، وليست قضية مجردة، ونفسية سيكولوجية، وفلسفية وحسب.

ج)- إنها قضية **نسبية، محددة، لها نظامها، ومكوناتها**، وليست قضية مطلقة، ثابتة، جامدة بمعطى واحد وحسب.

د)- إنها ليست **قضية خاصة** محدودة، بمقدار ما هي قضية عامة مطلوبة في كل حلم للإنسانية على مسار التاريخ والفكر الحاضري، والمستقبلي.

هـ)- إنها ليست قضية **عصر، أو دولة، أو نظام أو شعب**، بل هي قضية التاريخ منذ الأزل، وستبقى تاريخ الإنسان إلى أزل.

و)- إنها قضية **لن يكتمل نظامها** (أي ليس لها اكتمال مطلق) بوصفها مرتبطة بتطور حياة البشر، وبمقدار التقدم المتحقق الذي سيزيد فيها، وبها، وعليها حسب المؤشرات التطورية لكل أمة.

ز)- إنها قضية **لن تتطابق مفاهيمها أو تتماثل** بين الأمم، والتيارات المختلفة بوصفها مخصوصة بالحالة الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية لكل أمة، وطالما أن مفاهيمها لن تتطابق بين أمم الأرض وتياراتها فستبقى تجارب الحرية غير متماثلة تماماً، أو متطابقة، بل متباينة، ومتنوعة بتنوع أشكال التقدم الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي لدى الأمم المختلفة.

وفي هذا السياق **نحلل مقولة القائد المؤسس حافظ الأسد** لنجدها راشدة مهمة في وعي الحرية، وممارستها حيث يقول: «**وهكذا لا تصبح الحرية شيئاً مطلقاً، بل مفهوماً نستدل عليه من خلال مؤشراته في الحياة العملية فالحرية ممارسة ملموسة، وإن للحرية مكونات عديدة: مكوناً ثقافياً، مكوناً اقتصادياً، مكوناً اجتماعياً، مكوناً قومياً، مكوناً سياسياً، ومكونات أخرى... فعلى قدر هذه المكونات -كمّاً ونوعاً- وعلى قدر معافاة العلاقة فيما بينها تكون الحرية**».

واتسمت مفاهيم الحرية في **عقيدة النهضويين** بأنها منطلقة من **جوهر الإنسان الفرد**، ومعبرة عنه، ومنطلقه من **عراقة المجتمع، والأمة**، ومعبرة عنهما، فهي -أي الحرية- كما تكون لازمة لجوهر حياة الإنسان الفرد من أجل تحقيق ذاته، كذلك هي لازمة لجوهر وجود المجتمع والأمة من أجل أن تبني الحياة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والوطنية بصورة خلاقة عبر مؤسساتها الخاصة بها، ومشروعاتها المحققة لذاتها، ومشروعاتها الإنسانية عموماً.

واجه **المجرى العالمي للتاريخ، والفكر، والسياسة** في العقد الثامن من القرن الماضي تحولاً انعطافياً جذرياً قلب مفاهيم العالم التي تم التعارف عليها طوال قرن من الزمن مضت حينما أسفرت مرحلة المتغيرات الدولية ما بين عامي (١٩٨٥-١٩٩١م) عن استبعاد **المضمون الطبقي** للعلاقات السياسية العالمية، واستبداله **بالمضمون الإنساني**، ومن ثم الإقرار الدولي بعدم جدوى **النظريات الشمولية الكليانيّة، والأحزاب الشمولية، والدول الشمولية** ليدخل العالم في نظام **التعددية** السياسية، والاقتصادية،

والحزبيــة، والثقافية **لكن على الأسس الليبرالية بطابعها الجديد**، أي أســس الليبرالية الجديدة العولمية.

وعلــى هذا التأســيس فقد **أخذ الفكــر العالمي الشيوعــي والاشتراكــي**- بما هو معروف عنه بأنه فكر للحرية الكاملة للإنســان- **بالتراجع**، ليخلي الســاحة العالمية لنضــال البشر التحرري، وطفق الفكــر العالمي الليبرالي، بمرحلته الجديدة (النيوليبرالية) يعبئ الســاحة الإعلاميــة، والثقافية العالمية بمفاهيم الكليّة الليبراليــة التعددية للحرية، وتطبيقاتها على صــعيدي: الدولة، والمجتمع الرأسماليين. ومن عجيب الأحوال أن تختلط المفاهيم العالمية نتيجة لشــيوع سياســة القوة الغاشمة في الحياة الدولية، ولا ســيما بعد أن انتهى من النظام العالمي نظام القطبية الثنائية، ودخل الاتحاد السوفييتي ذمة التاريخ تاركاً البشرية في إطار تفرّد القطب الوحيد أمريكا الذي نصّــبَ نفسه حكومة عالمية، تدير شؤون العالم بمعزل عن إرادة مؤسسات الشرعية الدولية، أو القانون الدولي المتوافق عليه إثر نتائج الحرب العالمية الثانية. وقد ترافق هذا الحال العالمي بخلل في التوازن الدولي، وظّفته أمريكا لمصــالحها القومية العليا، متجاهلة تجاهلاً كاملاً حقوق الأمم، ومصائرها الوطنية الخاصة، وسياداتها، وهوياتها التاريخية، ومشروعاتها المســتقبلية. وبالمحصلة فإن نتائج المتغيرات الدولية قد اســتبدلت نظرية شمولية اشتراكية، بنظرية شمولية ليبرالية، وطفقت تفرضها بخطاب القوة والتدخل بالشؤون الداخلية للأمم المختلفة، والحروب على الدول المستقلة ذات السيادة.

وإثــر هذه **الحال الجديدة في الحياة الدولية**، والتحكم الواضــح بإرادة روح العالم من القطب الوحيد الذي يدّعي إدارة السياســة العالمية **مستخدماً حـق القوة الإمبريالية** في تنضــيد الوجود الدولي سياســياً، وثقافياً، واقتصــادياً، واجتماعياً كما تتطلبه مشــروعاتها العالميــة، ومخططات تســييد ذاتــه على مدى القرن الحادي والعشــرين علــى أقل تقدير، **أخذت تطفو** على ســطح التطورات العالمية، تحت مسمى النظام الدولي الجديد **مفاهيم**: الديمقراطية، وحقوق الإنســان، والتسامح، ومحاربة التطرف والتكفير بكل أشكالهما، وانتهاء الأيديولوجيا عصراً، ودولة، ونظرية، وحزباً.

ومــن البيّن فــي حقائق ما حدث من **تماوج هائل** في أنماط التفكير العالمي، واســتثمار البرهــة التاريخية لتكريس هزيمة النظريات الشــيوعية والاشــتراكية، **ومضاميــن الحرية الإنسانية** فيها هو أن كل شــيء كان يحدث بهــدف الإبراز الإعلامي المؤثر على عقل الرأي

العــام الدولــي بما مفاده أن **عقيــدة الســوق الرأسمالية الحرة** يجب أن تصــبح -في نتائج المتغيــرات الدولية- **هي عقيدةَ الإنسان البديلــة** على أيٍّ أرض يعيش، وفي أيٍّ دولة يكون؛ وهي التي تحقق نظام الديمقراطية الأفضل للإنسان.

ومن عسير الحال على **الدول الوطنية في العالم النامي**، التي قطعت أشواطها في تجربتها الخاصة في نظام الحرية، وتجسيدها التنظيمي في الديمقراطية على **الأسس التعددية** ذات المضامين الشعبية، أن تجد حالها **في مواجهة** هذا الطيف العالمي المدجج للفكر الليبرالي بمرحلته الجديدة، ولا ســيما **بعــد أن صُدّر مفهوم العولمة المزمــع لنظام العالم في عام (١٩٩٣م)** تحقيقــاً لما خُطِّطَ له في الدوائر الرأســمالية الإمبرياليــة بهدف أن ينتقل العالم **مــن صورة الدولــة الوطنية**، وخارطتها الســيادية، **وفاعليتها على الأســس العالمية التي وُفِق عليها، إلى صورة الدولة الكوكبية** وما تســتهدفه بأن تكون الكرة الأرضــية، وما عليها قرية كونية صــغيرة لـ(الكمبيوتر)، تندمج فيها الحضارات، والثقافات بالأسس العولمية التي تنقل عوامل الوجود البشــري برمتها من الأرض إلى الفضــاء الكوني تحقيقاً للقرية الكونية الصــغيرة لـ(الكمبيوتر)، وما زالت تلك الدوائر المعنية تحاول **قسر العالم على دخول رحاب** مــا تريده من نظام اقتصــادي عولمي تتحكم فيه **أعمــدة الاقتصاد الدولــي الموجهة من القطب الوحيد** وهي: البنك الدولي، وصــندوق النقد الدولي، ومنظمة التجارة العالمية، ولو أن ما يحدث في فرنسا (السترات الصفراء) سيخلق تحوّلاً في أوروبا بكاملها.

ولكي **توطد أمريكا** لذاتها كقطب وحيد يوجه الحكومة العالمية، شرعت تواصل التبشير بالنظــام الدولــي الجديد الذي تريد عبره أن تقول: **إن الأمم حتى تدخــل إليه** (**أي النظام الدولي الجديد**) **من الواجب أن تبني نظامها على النموذج المعولم في تطبيق الحرية، والديمقراطية**. وبهذا أضحت العولمة على ضوء السياسة الأمريكية، وما بشّرت به فلسفتها (من نهاية التاريخ، وصدام المدنيات) **ترادف الأمركة**، ليضحي النظام الدولي الجديد، يطابق النظام الأمريكي الجديد. وما نراه اليوم من تنصُّل ترامب من جميع المعاهدات الدولية التي أبرمتها الإدارات الأمريكية السابقة يدخل في سبل تثبيت القيادة الأمريكية للعالم على الرغم من الفشل الأمريكي بهذا.

وكثيراً **ما حدثت تساؤلات** من التيارات الوطنية المســتقلة حــول هذه الطبيعة التدخلية التي سادت في الحياة العالمية على أثر **النتائج الدراماتيكيّة** للمتغيرات الدولية. وعلى أساسٍ

من ذلك انطلق سجال دولي يناقش حقائق ما جرى في متغيرات العالم التي لم تأتِ بشيء لمصلحة الإنسان على الكوكب الأرضي، بل كل ما جاءت به هو أنها غيرت خارطة العالم لمصلحة القطب الوحيد المنفرد بالحكومة العالمية مع أنه لا يمتلك الأخلاقية اللازمة لإدارة العالم كما أوضح بريماكوف في كتابه: «العالم بعد الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١م».

وما تركز الحديث حوله **هو استهداف تجربة الديمقراطية، وإلى جانبها حقوق الإنسان لدى الأمم المعنية** من منظور أن السياسة الغالبة لأمريكا تريد أن تفرض تجربتها على الشعوب، والأمم المختلفة، ومنها أمتنا العربية، بنظامها الراهن حيث يقال عنها: إنها **لا تمتلك** الديمقراطية ولم تحقق للإنسان حقوقه الأساسية كما هو منصوص عليه في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الصادر عن الجمعية العمومية للأمم المتحدة في (١٠/١٢/١٩٤٨م).

ومن الواضح **أن الديمقراطية** التي تريدها **أمريكا كقوة إمبراطورية** هي تصدير نموذجها فحسب؛ وحقوق الإنسان عندها مفصولة عن حقوق الأوطان. والتسامح الدولي، ومحاربة التطرف، يعنيان التسامح مع طبيعة مشروعاتها العولمية، وعدم مقاومة إستراتيجياتها من أي طرفٍ أكان فرداً، أم جماعة، أم دولة بوصفها السيد العالمي صاحب الحق الإمبراطوري بأن يفعل ما يشاء.

وبهذا **فقد دخل السجال العالمي** حول تحديد مفاهيم الحرية، والديمقراطية مرحلة جديدة في هذا الزمن البشري، وهذه المرة علّها تكون من أعقد السجالات المشهودة لأنّها تمّت وتتم بين قوي، مالك لوسائل التدمير، والترهيب والتأثير الذهني، وفرض الأفكار بـ(الميديا) الهائلة والإكراه، والقسر الخارجي؛ وآخرٌ ليس لديه سوى قوة الحقائق التي يمتلكها في تجربة وطنية صيغت وفق مقدار تقدم الشعب وميراثه التاريخي، وأحلامه الإنسانية المشروعة.

وفي عالم مختل التوازن، يتسم بانفراد الأقوى، وحق القوة التدخلية كانت المهمة على الجهات الوطنية المستقلة المتمسكة بحقوقها وثوابتها أصعب في إدارة الحوار الدولي النّدي، العادل. ومنذ ذلك الحين؛ أي في غمرة المتغيرات الدولية أكد فكر النهضة بأنه مهما بدا من أمر الحرية، ونظامها في الديمقراطية التي تريدها مزمعات أمريكا في المتغيرات الدولية فإنها لن **تتطابق** تجربتها بين الأمم. وهذا القانون التاريخي في أشكال تحققها يتمظهر بأنه **على الرغم من تمسك الإنسان دائماً بتحقيق الحياة الديمقراطية، بمعنى أنها سيادة الشعب، أو حكم الشعب نفسه بنفسه، فقد بقيت -في الزمن الواحد- في مرحلة تاريخية**

واحدة، صيغ كثيرة جداً تسير بموجبها شعوب العالم، حتى إنه في كثير من الأحيان بدت هذه الصيغ، والتي تسعى إلى الهدف نفسه، متباينة إلى حد التناقض.

وعليه **فمن المستحيل** أن تتطابق تجارب تحقق الحرية والديمقراطية على صعيد العالم، ولو كان ذلك من قلب التجربتين الاجتماعيتين العالميتين: الرأسمالية، أو الاشتراكية.

ففي النظام الرأسمالي العالمي ظهر النموذج التمثيلي للديمقراطية (بريطانيا) والنموذج التعددي (فرنسا) والنموذج شبه المباشر (سويسرا) والنموذج الرئاسي (أمريكا). **وكذلك في النظام الاشتراكي** عرفت الحرية في تنظيمها وصيغتها الديمقراطية تجربة الحزب الواحد، وتجربة الحزب القائد، وتجربة الطابع السياسي والاقتصادي الجديد للاشتراكية (الصين).

إذن، أمران في الحرية لا يمكن للفكر الفلسفي أن يتجاهلهما وهما:

أولاً: الحرية، وصيغتها التنظيمية في الديمقراطية لم يكتمل نموذجهما عبر التاريخ ولن **يكتمل بل** هما مفتوحان على كل تاريخ ما دامت العملية الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والسياسية للأمم المختلفة قائمة ومفتوحة على فضاءات متعددة.

ثانياً: الحرية وصيغتها التنظيمية في الديمقراطية لم يكن لهما نموذج واحد متطابق في أي تاريخ ولن يكون لأنهما متعلقان بمقدار تطور كل أمة، وأشكال حراكها: السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي، والوطني.

وعلى هذا المنهج، فكيف يستوي **للفكر الإمبراطوري الأمريكي** الذي يمارس سياسات الفرض، والإكراه بالقوة أن يدّعي تجربة إنسانية في الحرية، والديمقراطية؟! وفي كل الأحوال صار معروفاً أن صيغ الحرية والديمقراطية **ليست سلعة تستورد** من هذا البلد أو ذاك، وإنما هي الإطار الذي يمارس فيه المواطنون حقوقهم، وواجباتهم وفق ظروفهم المرحلية، داخل الأمة المعنية ومقادير التطور فيها والتنمية.

خصوصية الحرية وتنظيمها

إن القاعدة التي **رسمها فكر النهضة** لعقيدة الحرية في منظومته النظرية، أصبحت تنزع إلى أن الحرية لها صيغة تنظيمية لممارستها هي الديمقراطية، وتستند الديمقراطية **إلى نمطية التطور الذاتي** الحاصلة لدى كل شعب، **فهي مرتبطة** عضوياً بنسب **التطور الوطني للشعب** المعني. وبنسب التطور الثقافي، والاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي الحاصلة

عنــده. **فكل مرحلة من مراحل البناء، والتطور، والتقدم يحققها** الشــعب المعني تترسـخ فيها معطيات جديدة على مختلف صــعد الحياة الوطنية **لابد أن تعكس نفسها** على الإطار الديمقراطي الذي يمارســه الشــعب فالديمقراطية تنتج، ويعــاد إنتاجها عبر تحقق مراحل التقدم المختلفة، وليس من المنطقي أن يقال: **إن صيغة للحرية أو الديمقراطية تنتج لمرة واحدة على مدار تطور الحياة، والتاريخ لدى أمم الأرض.**

وعلى المؤشرات الديمقراطية العلمية والموضوعية التي **أوضحها فكر النهضة** في السجال الدولي حول الحرية، والديمقراطيــة بنيت القواعد التطويرية الجديدة لواقع تطبيق الحرية في النظام السياســي، ووقائعها. وبذلك صــار العالم يدرك حيوية التجربة وخصوصــيتها، وشخصــيتها الفكرية، وملامحها التطويرية المميّزة في كل أمة من منظور تطبيقي فصــارت قضية الحرية، قضية معيشة على صعيد الحياة.

وقد أكدت عقيدة الحرية في المنظور النهضوي بعد التغيرات التي عصفت ببنية النظام الدولــي ثنائي القطبية أن **من يطالب الآخريــن** بالحرية، والديمقراطية **يجب أن ينطلق مما لديه من نموذج متكامل لهما**، ويجب أن يكون هذا الشــأن على قاعدة الانتقال الطبيعي من **الديمقراطيــة الوطنيــة، إلى الديمقراطية الدولية**، فلا يجوز لأحد أن يطالب، وهو لا يملك أفضل مما يطالب به، **فالتوجه العالمي** نحو دمقرطة العلاقات الدولية، من أجل بناء النظام العالمي الجديد، مطلوب منه أن ينطلق من **الخصوصيات الوطنية المعتبرة**، وقواعد العدل، والشرعية الدولية، والمساواة بين الأمم كبراها، وصغراها، وإلّا فَقَدَ مصداقيته. (من كلمات القائد المؤسس حافظ الأسد، كراس صادر عن القيادة المركزية).

والخصوصية في أشكال تحقيق هدف الحرية تتعيّن في الممارســة وفي الإدراك الكامل لطبيعتها في البناء السياسي والاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي للنظام الشعبي في ظروف التحرر الوطني، والاجتماعي على محور الزمن نفسه، وعدم تأجيل أمر بظروف أمرٍ آخر في الحالة العربية الراهنة، وعلى الرغم من أن مثل **هذه الحالة** تمثل إستراتيجياً النسف الكامل للمخططات التي رصدت منذ بداية القرن العشرين في مؤتمر كامبل بزمان (١٩٠٥- ١٩٠٧م)، وتقرر فيها **عدم السماح للعرب** -بعد التحرر من العثمانيين- **باستعادة وحدتهم، وعودتهم إلى الوضع الطبيعي التاريخي لهم**، لأنَّ ذلك سيعطل المجال الحيوي الجديد لأوروبا الصاعدة، ولا تتهيأ معه أحلام قيام الكيان الصهيوني على أرض فلسطين العربية لاحقاً.

وبمـــا هو الحـــال عليه **شرع التفكيــر التحــرري** الذي مثّل نداء الأمـــة العربية، ووجدانها القومي، النهضـــوي، يســـتنهض **دورة الحياة السياسية الجديدة للعروبــة** بهدف إنهاء الركود العربي الحاصل بما يمكن من عمل عربي مشترك، وأشكال للتنسيق معتبرة.

وعليه فقد اتسمت الصورة في مكونات الحرية، وتنظيمها بما يعكس ما يأتي:

أ- توسيــع المضمــون الاجتماعــي للنظام السياســي ليصبح نظام الشعــب بمجموع قواه الاجتماعية والسياسية، والروحية.

ب- تحقيق التعددية في الحياة السياسية، والحزبية، والاقتصادية بما لم تبقَ معه صورة الدولة الشمولية التقليدية (الكليانيّة).

ج - تأسيــس الديمقراطيــة السياسية في الدولة، والديمقراطيــة الاجتماعية على صعيد تنظيــم الشعــب، والديمقراطية الاقتصادية عبر تعايش أنمــاط الاقتصاد المختلفة في ظل اقتصاد سدّ الحاجات الأساسية للجماهير والتمكين المتواصل للدولة الراعية ذات المضمون الشعبي والوظيفة الاجتماعية الكاملة.

د- إيجاد نظم للرقابة الشعبية الفاعلة.

هـ- تحقيق مبدأ ديمقراطية الجميع في الوطن الواحد.

و- بناء الوحدة الوطنية بروحية أن الوطن ملك لجميع أفراده، ومسؤولية بنائه، والدفاع عنه هي مسؤوليتهم جميعاً.

ز- تعزيز قيمة الإنسان بوصفه هدف كل نظام شعبي، وغايته.

هـــذه العوامــل لهدف الحريـــة في **الممارسة تجسّد استقرار الجوهر** في موضـــوعها على الرغم من أن الحاجة تبقى **دوماً لتطوير الأداء** بجدلية تأخذ بالحســبان النســب المستجدة في المجرى الواقعي لتقدم الشـــعب، ومستحدثات النزوع الوطني، والإنساني نحو المزيد من التحقـــق لإرادة الحرية، وغاياتها الاجتماعية **بفاعلية الإدراك العميــق للفكر الحر، المبدع، ودينامية التحديث، والتطوير المتواصلين** من منظور أن **نهج التحديث** لم يكن نهجاً متواتر الحضـــور في حيوات الأحزاب، وتواريخها، بمقدار ما هو **نهج التوتر الخلاق** الملازم لطبائع الممارسة، ونتائجها على كل صعيد وطني، واجتماعي، والقادر على **تفعيل الذهنية لاستدراك** كل متغير، **ومعالجته** في المختبر العلمي لديه، **والاستحصال** على معادلات التمثيل الأفضل للديمقراطية كصـــيغة تنظيمية لهدف الحرية تتناســـب **مع مقولة تأكيد الحاجة إلى الرؤى**

المتجددة والفكر الذي يتسع للجميع. (من كلمات الرفيق الأمين العام لحزب البعث العربي الاشتراكي السيد الرئيس بشار الأسد).

متلازمات في الحرية

ولمّا كانت **الحرية** بما تمثله من ماهيات: **سياسية، واقتصادية، وأخلاقية، وفلسفية** تستلزم أن تكون مرتبطة بجملة من المفاهيم مثال: **المسؤولية، والإرادة الواعية، والاختيار المتناسب، والمشاركة الإيجابية، ووعي الضرورة والتصرف على أساسها، ومعرفة الحقوق، والواجبات، وإدراك صورة الذات، والآخر**. وهذه المفاهيم لا بد أن تتكرس في شكل **المؤسسة الإدارية الحكومية، والاجتماعية المدنية** بطوابعها: السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية **بما يتجاوب مع غايات مشروع إعادة تأهيل الواقع العام** بمكونات الحرية المطلوبة، والمجسّدة لمقادير التطورات الحاصلة.

ومن **معرفتنا بارتباط الحرية، فكراً، وممارسة** بصيغ الوجود الواقعي، وطرائقه الموضوعية نسترشد بمتلازماتها وقوانينها المتعلقة **بالسببية، والضرورة، والحتمية، والاحتمال، والإمكان** كي نخلّص الحرية من ترجماتها **النفسية، والفلسفية المجردة، والمطلقة**، وندخلها إلى الحياة في عالم **النسبية، والإمكان، والملموس** بوصفها أهم الأهداف التاريخية ذات المنهج المفتوح، والفضاءات المتعددة.

وقفة مع الحداثة ودلالاتها الفكرية

د. ماجدة حمود

تعريف الحداثة

لو تأملنا الدلالة اللغوية للحداثة، لوجدناها مستمدة من جذر (حدث) الذي يوحي بالحركة والتجدد، وهذا ما نجده في معجم «لسان العرب» لابن منظور «الحديث: نقيض القديم، والحدوث: نقيض القُدمة، حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث، وكذلك استحدثه... والحدوث كون شيء لم يكن، وأحدثه الله، فحدث، وحدثَ أمر: وقعَ...»[1].

ثمة دلالة سطحية للحداثة، هاجمها بعض النقاد العرب، إذ رفضوا أن يكون مرادفاً للابتذال والزخرفة والجمال السطحي، ورأوا في ذلك تجليات لعصر الانحطاط، الذي اهتم بالشكل على حساب المضمون! من هنا لا يمكن لنا أن نعرّف الحداثة بعزل الجانب الفكري عن تجلياته الواقعية والأدبية، إذ يلاحظ في مجتمعنا العربي كثرة الاستعراضات الفكرية الحداثية، لكننا ما زلنا نتيه، حين نبحث عن تجلياتها في حياتنا اليومية، فلا نجد سوى اجترار للمألوف والتقليدي سواء لدى الذات العربية أم لدى الآخر الغربي!

وقد انتبه هؤلاء النقاد إلى أنه لا يمكننا أن نعزل الدلالة اللغوية لمصطلح الحداثة، عن تأثيرات السياق التاريخي، فقد بدأ العرب يتلمسون حاجتهم إليها، منذ لاحظوا البون الشاسع بينهم وبين الآخر الغربي، فقد بدأت بعض مظاهر الحداثة بمهاجمتهم عبر جيوشها (احتلال نابليون

لمصر، إنكلترة...) قبل مئتي عام أو أكثر! فكان مشروع (محمد علي) التحديثي في مصر رداً على ذلك، فقد انتبه إلى أهمية بناء مجتمع حديث على أسس علمية وصناعية؛ لهذا أرسل بعثات تعليمية إلى فرنسا للاستفادة من علومها، كما بدأ الغرب في المقابل يرسل بعثاته التبشيرية إلى الشرق، لكنها بدت مشوبة بغايات استعمارية، سعت إلى التمييز بين أبناء الوطن الواحد!

من هنا يمكننا أن نلاحظ أن الحداثة، كما يقول د.محمد عابد الجابري «ظاهرة تاريخية» لكن تجلياتها، تختلف من مجتمع إلى آخر، لأنّها تمتلك خصوصية، تجعلها تتأثر ببيئتها الثقافية ومرحلتها الزمنية، فـ«هي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروف محددة بحدود زمنية، ترسمها الصيرورة على خط التطور، فهي تختلف إذن من مكان إلى آخر، ومن تجربة تاريخية إلى أخرى، الحداثة في أوروبا غيرها في الصين، وغيرها في اليابان... في أوروبا يتحدثون اليوم عن «ما بعد الحداثة» بعدِّ أن الحداثة ظاهرة انتهت مع نهاية القرن التاسع عشر بوصفها مرحلة تاريخية، قامت في أعقاب عصر الأنوار (القرن الثامن عشر) هذا العصر الذي جاء هو نفسه في أعقاب عصر النهضة (القرن السادس عشر...) أما في العالم العربي، فالوضع يختلف، إذ إن «النهضة» و«الأنوار» و«الحداثة» لا تشكل عندنا مراحل متعاقبة...[بل هي] متداخلة متشابكة متزامنة ضمن المرحلة المعاصرة، التي تمتد على ما يزيد مئة عام...»[٢].

مع الأسف لم يلتفت كثير من المثقفين العرب إلى خصوصية الحداثة في مجتمعهم، إذ لا يمكن أن تطبق بطريقة نسخة طبق الأصل في بلادنا؛ لهذا يلاحظ عدم اهتمامهم بتلك الخصوصية على المستوى الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، أي لم ينتبهوا إلى الجوانب الأصيلة الفاعلة في حياتهم، مع أنها تستطيع أن تهب حداثتهم بصمة خاصة، وهذا ما فعله المفكرون اليابانيون والصينيون مثلاً!

هنا نلفت النظر إلى أننا لا نستطيع فصل الحداثة الفكرية عن الحداثة، لكننا، في هذه الدراسة، مضطرون إلى الفصل بينهما لضرورات منهجية بحتة.

الحداثة الفكرية

إن الحداثة تبدأ أولاً من القدرة على التفكير بطريقة حرة وجديدة، تولّدها ظروف تاريخية وثقافية...إلخ، تشجع، غالباً، على العيش وفق نظم، لم تعرف من قبل؛ وهذا ما يشعل

الرغبة في ابتكار أساليب حديثة للعيش والتعبير، تستطيع أن تستوعب إيقاعاً لحياة، لم تعرف من قبل؛ لهذا تنأى بنفسها عن التقليد؛ لأنّها تقدّم عوالم جديدة بدأت تعيشها في الواقع، أو تحلم بها، وبذلك نجد الحداثة عملاً دؤوباً وإصراراً على المعرفة؛ لتحقيق ما نرغب فيه!

وقد بيّن لنا (جان بودرياد) دلالة الحداثة، فهي «أخلاقية مقننة للتغيير، تتعارض مع الأخلاقية المقننة للتقليد، لكنها تحترس مع ذلك من كل تغيير جذري...»[٣].

وبذلك يلاحظ المتأمل أن دلالة الحداثة لدى الغربيين، توحي بالحذر من أي تغيير جذري، يدمر الجسور مع الماضي، وبذلك فإن أي حداثة، سواء أكانت في الغرب أم في الشرق، لا يمكن أن تبدأ من الصفر، كما يظن بعض أدعياء الحداثة العرب!

إذن، ثمة رؤية عميقة تدفع المثقف الغربي إلى منح مفهوم الحداثة بعداً دلالياً غنياً، إذ لم يربطها بلحظة تاريخية معاصرة، وإنما جعلها تنتمي إلى إنجازات كل العصور؛ وبذلك كان الحكم هو النظر إلى محتواها، فقد يكون حداثياً على الرغم من انتمائه إلى زمن مضى!

أما عن علاقة الحداثة بالثورة، فيقول هنري لوفيفر «داخل هذا العالم المقلوب وغير الواقف على رجليه، تنجز الحداثة مهام الفن والأخلاق والأيديولوجيات، ويمكن أن نضيف إلى ذلك الحركية... وأشكال التحرر المختلفة، لكنها تنجزها على شكل ثورة دائمة في الأشكال، أي في لعبة التغيّر، وفي النهاية في دائرة تنغلق فيها من جديد الثغرة المفتوحة في عالم التقاليد.»[٤].

تبدو الحداثة ثورة، تنجز مهمتها في كل ما يمس روح الإنسان، ويرتقي به (الفن والأخلاق) ويمس عقله (الأيديولوجيات) التي تطوّر وعيه، وتجدّده؛ لهذا تكون مصحوبة بـ(الحركية، وأشكال التحرر المختلفة) مما يؤدي إلى ظهورها (على شكل ثورة دائمة في الأشكال) لأن هذا يعني إبداعاً، يستطيع ممارسة (لعبة التغيّر) ومن ثمَّ لعبة الإدهاش، وبذلك يستطيع أن يغلق (الثغرة المفتوحة في عالم التقاليد) أي يبتعد عن التكرار واجترار المألوف؛ لينجز فكراً إبداعياً، ينطلق بخصوصيته الثقافية، مثلما يلبي حاجاته الروحية والفكرية، كي يستطيع مواجهة تحديات جديدة، يفرضها عصره!

لهذا لا نستطيع أن نميز في الحداثة بين النهضة الفكرية والروحية والأخلاقية والعلمية، كما فعل بعض المشايخ في البلاد العربية (مثل عوض بن محمد الفراتي) الذي يحبذ أن «نفيد من صنائع ومخترعات الغرب، ويستنكر أن نتطلع [على حد قول سعد الله ونوس] إلى

تصــوراته الدينية أو الفلسفية للوجود ومكانة الإنسان فيه وللقيم الخلقية والجمالية ولعلاقة الفرد بالمجتمع وبأدبه وبفنه وبأوضاعه السياسية والاقتصادية».

إذن، ثمة حاجة، لدى أصــحاب الفكر التقليدي، لاختراعــات الآخر الغربي، أما التفكير الحداثــي، الذي أدى إليها فمنبوذ؛ لهذا يعلن هذا الشــيخ أهميــة الابتعاد عن الفكر الغربي «بشــقيه الليبرالي والأممي الشــيوعي، أما اســتيراد ما عدا ذلك من الزر وحتى الســيارات الخرافية وأحجار القصــور وأثاثها، وأجهزة التسلية فيها، وأشكال المتعة فكله مباح، ولا ضرر منه» وبذلك يرضــى باســتيراد كل ما يعزّز القيم الاســتهلاكية، التي تدمر جوهر الإنســان، وتحتفــي بكل ما يتعلق بمظهــره! وبهذا يتيه منا المعنى الحقيقــي للحداثة، الذي هو تغيير وتجدد في الروح والفكر والعمل!

كمــا يلاحظ أن ثمة فكرة مســبّقة، تعشّــش في الذهن التقليدي، وهــو ربط الحداثة بالغــزو الثقافــي الغربي، بل نجده يربطها بحــروب تاريخية بين الشــرق والغرب، ولّدت ســوء تفاهم وكراهية، عزّزها الغزو الاســتعماري لبلادنا في العصر الحديث؛ لهذا يهاجم هذا الشــيخ وأمثالــه الحداثة «... هجوماً صــليبياً؛ لأنه يتصــور أن وراءها ثمة منظومة فكرية إلحادية ماركســية شــيطانية، تهدد المجتمع والإسلام واســتقرار أصحاب القصور والمجاورين...»[٥].

من الواضح أن أصحاب الفكر التقليدي، لا يتمتعون برؤية نقدية للفكر السائد أو المستورد، فهم يريدون الحفاظ على المجتمع في حالة سُبات، كي يتمكنوا من الحفاظ على مصالحهم ومكتســباتهم؛ لهذا يرون في أي فكرة جديدة، تهديــداً لثوابت، يطمئنون إليها، تزيد من قوة قبضــتهم وهيمنتهم، حتى إنهم يظنون أي تغيّر فيهــا دماراً لمعتقدهم الديني، يمهد الطريق للنيل من سلطتهم السياسية!

يلاحظ أن موقف المثقفين العرب العلمانيين من الحداثة وعملية التحديث ليس أفضل من هؤلاء التقليديين، فقد وجدنا أحد رواد الحداثة العرب (سعد الله ونوس) يمارس نقداً ذاتياً، فينتقد النظرة الضــيقة لمفهوم الحداثة، التي تهيمن على هؤلاء المثقفين، ويتمنى لو يمتلك أصحاب «تيار الحداثة الفكرية والأدبية والفنية لدينا، مثل هذا المنظور الرحب والموقــف الجذري» الذي نجده لدى الغربيين! وذلك حين يمنح هؤلاء الحداثة بعداً زمنياً ودلالياً واســعاً، فلا تُقيّد بقيود زمنها المعاصر؛ وبذلك يجعل الحداثة فكراً فاعلاً أياً كان

زمنه، المهم أنه ينهض هذا الفكر بالإنسان، ويرتقي به![6] لهذا ليس غريباً أن يتهم بالسذاجة نفسه والمثقفين من أمثاله «كان التحديث- ويا لسذاجتنا نحن التقدميين- شعاراً شافاً وأحياناً شفافاً لإنجاز التبعية الكاملة للغرب، وبدلاً من العمل التحديثي الشامل، الذي يشمل كل بنى المجتمع من التعليم والحقوق المدنية وحتى التصنيع والازدهار الاقتصادي، مُزّقت أنسجة المجتمع، ورُصِّعَت بالأنماط والمظاهر الحداثية: البنايات والسيارات...»[7].

بدأ المثقف العربي بعد سلسلة النكبات والمآسي، التي عاشها، ينتبه إلى بعض عيوبه، فيمارس وعيه النقدي على ذاته أولاً، إذ يكمن التغيير الحقيقي، فمن لا يبدأ بنفسه، يراكم أخطاءه وأوهامه؛ مما ينعكس سلباً على حياته، وعلى المجتمع بأسره! وعلى هذا الأساس اعترف بضياع بوصلة الحداثة الحقيقية لديه، وذلك حين أطّرها ضمن إطار جامد، فباتت تعني لديهم (التبعية الكاملة للغرب) وبذلك أهمل كل ما يسهم في صنع خصوصيته، وذلك حين أهمل موروثه الأصيل! لهذا لم ينجز المثقف العربي حداثة حقيقية، بل بات يسهم في صنع كل ما هو مشوّه! لأنه اعتمد التقليد الأعمى للغربيين، وهذا ما سماه يحيى حقي بـ«عقلية القطيع وطبع القرود» وهو يعترف بأن هذه العقلية قد سيطرت عليه في مرحلة من عمره، فحرمته حسن الرؤية والفهم لما حوله، لذلك يصرح بأن «أرذل أنماط المثقفين هو المبتلى بعقلية القطيع وطبع القرود، يثرثر لسانه بمعلومات استقاها عن الكتب لا من الحياة، تفاخراً لا فهماً وإحساساً»[8].

وبذلك نستطيع أن نلاحظ أن ميزة المثقف الحقيقي، والفاعل، أنه قادر على النقد الذاتي؛ مما يتيح له معرفة عيوبه، وتجاوزها، الأمر، الذي يؤدي به إلى تطوير ذاته، ومن ثمّ تطوير غيره، ومن الملاحظ أن قلة من المثقفين العرب، مارست هذا النوع من النقد (زكي نجيب محمود، ويحيى حقي، وسعد الله ونوس...) في حين أن هذه الممارسة تكاد تكون سمة أصيلة لدى المثقف الغربي. لهذا نجده في تطوّر مستمر.

وقد وجدنا سعد الله ونوس يمارس وعيه النقدي في تلقي العرب للحداثة الغربية قائلاً: «إن أمواج الحداثة الزائفة قد أربكت الفكر، وجعلته هو الآخر يتأمل نفسه في مرايا حداثية، ناسياً أن العصر في خسر، وأن الرؤية التحديثية، تنتظر من يعيد النظر فيها، ويرممها، أو يجددها فاتحاً بذلك ثغرة في هذا الجدار الكتيم، الذي نصبوه بيننا وبين المستقبل، إن إشكالياتنا ليست ذهنية، بل هي جروح نازفة وخراب لا تكف رقعته عن الاتساع»[9].

إن الإنسان العربي لم يستطع إلى الآن صنع حداثته الحقيقية، لعل السبب في ذلك أنه يعيش الماضي وأوهامه، دون أن يعيش حاضره، أو يخطط لمستقبله؛ لهذا وجدناه ينسى أن قيمة حياته، لن تتحقق بعيداً عن تقدير زمنه، الذي يعيشه (في خسر) وبذلك يمر، دون أن يهبه معنى أو قيمة، فهو لا يحمل له ربحاً معرفياً، مع أن العرب أحوج ما يكونون إلى تلك القيمة؛ كي يربحوا الحياة، التي لا معنى لها دون تقدّم!

ولكن هنا نتساءل: ألا نحتاج إلى بناء إنسان، يرى قيمته بما يملك من معرفة لا بما يملك من مال؟ ألسنا بحاجة إلى مؤسسات تعلي شأن العلم وقيمة المثقف؟ ألسنا بحاجة إلى أجيال، تمتلك وعياً نقدياً في عصر تهيمن على العقول مبتكرات الشابكة (السوشيال ميديا) التي تدمر الوعي، وتشيع الكراهية والتعصب؟ ألا نحتاج إلى شباب يقاوم الكسل، ويدرك قيمة الحياة، ليحارب إحباطه بالعمل، وامتلاك إرادة التغيير والتحديث؟ ولكن هل يمكن أن نفعل ذلك كله، إلا إذا أدركنا قيمة الزمن، وأنه لا يتوقف بجمودنا وتخلفنا؟ ألسنا بحاجة إلى إدراك أن قيمة الإنسان ما يحسن، ويبدع؟ أ لسنا بحاجة إلى إنسان قادر على التجدّد والحركة؛ كي لا يستمر في حياة أشبه بالموت، حين لا يعيش قيم التجدد والتطوّر!؟

علينا أن نعترف بفضل ذلك المثقف القلق على مستقبل أمته، الذي دلّنا كيف ننقذ (الرؤية التحديثية) التي تكاد تخبو في مجتمعنا العربي، فبيّن ضرورة ممارسة الوعي النقدي في هذه الرؤية؛ لهذا فهي (تنتظر من يعيد النظر فيها، ويرممها، أو يجددها) إنه بذلك يرفض الاستسلام لرؤية التقليديين والحداثيين المزيّفين، هؤلاء الذين يبنون جداراً كتيماً (بيننا وبين المستقبل) وكي لا يغمرنا الإحباط، يبيّن أننا نملك إمكانية النهضة والتحديث، إذ (إن إشكالياتنا ليست ذهنية) فنحن نملك المقومات الفكرية، لكن ما ينقصنا هو تفعيلها، أو بالأحرى تجسيدها في ممارساتنا اليومية (الاجتماعية، الفكرية...) إذ ما زالت، توهن تلك الرؤيةَ التحديثية (جروحٌ نازفة) يسببها التسلط والتخلف والجهل وهيمنة الآخر الغربي... مما يسمح لل(خراب) أن يعمّ بلادنا العربية، التي هي أحوج ما تكون إلى رؤية حداثية، تساعدها على مواجهة كل ما يدمّر إرادة التغيير لديها؛ لتقاوم دماراً، تتسع (رقعته) يوماً إثر يوم!

وهكذا لم يعد أمامنا من خيار سوى أن نعيش الموت باستسلامنا لضعفنا وجهلنا، أو الحداثة المكافئة لحياة حقيقية، أي نعيش إما التقهقر أمام تقدم الزمن، وإما الاندفاع باتجاه زمن جديد، يتميز بالمعرفة والحركة، فما يهمنا هو «الحيوية وليس الحياة الأبدية»

على حد قول نيتشه! إذ ما نفع أن نعيش عمراً أبدياً، لا إنجاز فيه ولا تغيير؟ وما نفع أمة تعيش أمجاد الماضي، ولم تستطع أن تتحرك لتنبذ تخلفها، وتنجز نهضتها؟ أ ليس هذا بسبب أنها لم تعِ أهمية التطور مع الزمن؟ فهي تتراجع مع تقدمه، في حين نجد جميع الأمم، تتقدم مع خطواته إلى الأمام!

يكفي، هنا، أن نقارن بين القضايا الفكرية، التي تشغلنا اليوم، وتلك التي كانت تشغل رواد الحداثة (الكواكبي، ورفاعة الطهاوي، وخير الدين التونسي، وبطرس البستاني...) لوجدنا أنهم كانوا يهتمون بكيفية تأصيل الحداثة في حياتنا! وقد لاحظ سعد الله ونوس، أن هؤلاء الرواد أدركوا أن النظم والأفكار الغربية «لا تتعارض مع الهوية» أي لا تتعارض مع قيم الأصالة، التي تهب المجتمع العربي خصوصيته «لكنها تتعارض مع النظم الحاكمة والطبقة المتسلطة، التي تريد أن تحافظ على وضعها ومكاسبها» فلا تجد أمامها سوى أن «تلتحق بصفتها تابعاً للغرب» كي يحميها، لكنها، في الوقت نفسه، تلجأ إلى النفاق، فتستغل قيماً وأفكاراً تقليدية، وتعتمد لغة خطابية رنانة، تدّعي «الفصاحة والأصالة وسلامة العقيدة، وإضافة إلى ذلك كانوا يعرفون أننا لو أردنا الإفادة من بعض العلوم والمعارف العملية، فإن ذلك غير ممكن إلا إذا سادت القيم العقلانية، وروح المبادرة والعلمانية، أي إذا أصبح المجتمع مدنياً، يوقّر العقل الإنساني، ويوفّر لمواطنيه الحرية والعدالة والمساواة»[١٠].

علينا أن نعترف بأننا مازلنا نعيش في مجتمع، تعشّش فيه قيم الخرافة والجهل والتواكل؛ مما يُنشئ أجيالاً أشبه بالعبيد، إذ نجدها تمتلك عقلاً سلبياً، يعجز عن الابتكار، الذي هو نتيجة الإخلاص في المعرفة والسير على هديها في عمل دؤوب! فقد نشأ جيل، يدّعي الثقافة، لكنه مع الأسف، يستسهل التقليد، فلا يعرف سوى التبعية للآخر التراثي أو الآخر الغربي!

علينا أيضاً أن نعترف بأن أحد أسباب ضياع طريق الحداثة لدى كثير من أجيالنا العربية، أنها لم تعش في مجتمع مدني، يؤسس لبناء إنسان حر (يوقّر العقل الإنساني، ويوفّر لمواطنيه الحرية والعدالة والمساواة) فيسمح لغيره بالتعبير عن ذاته، مثلما يسمح لنفسه؛ وبذلك نلاحظ أن أحد أسس الحداثة، أنها تقوم على احترام الآخر المختلف؛ لكن للأسف مازلنا نلاحظ نفياً لهذا الآخر، وذلك حين نلجأ في حياتنا اليومية وفي ثقافتنا، التي تدّعي الحداثة، إلى نفي الحوار الهادئ البعيد عن التشدد والإرهاب الفكري، وهذا يعني أننا نعيش حداثة وهمية، تنبع من ثقافة القشور «لأن... سعة الصدر» من أهم سمات المثقف، كما يقول يحيى

حقي، لهذا نلاحظ لدى المثقف الحقيقي انسجام النظرية والتطبيق، فلا نسمع شعارات رنانة وخطب جوفاء، تتناقض مع أفعاله، وإنما نلمس حواراً هادئاً، يدافع فيه عن وجهة نظره، دون أن يفرضها، فيتحول هذا الحوار إلى نوع من الأخذ والعطاء، أي تبادل المعرفة ووجهات النظر، والاستفادة من الآخر المختلف بدلاً من قمعه! إذ لا أحد، يملك الحقيقة المطلقة!

إننا نلاحظ اليوم كيف أصاب الإحباط كثيراً من المثقفين العرب، الذين شغلتهم قضية الحداثة، مع أنهم سعَوا إليها طويلاً، فقد هزمتهم كثرة النكبات، التي انهالت، وما تزال، على أمتهم (نكبة فلسطين (١٩٤٨)، ونكسة حزيران، والحرب الأهلية اللبنانية، واحتلال عاصمة عربية عام ١٩٨٢، والإرهاب...)

إننا، منذ بدايات القرن التاسع عشر حتى اليوم، مازلنا نحلم بالحداثة دون أن نحققها، لعل السبب يكمن في رائد الحداثة (المثقف العربي) الذي ضلّ طريقه إليها! فنجده يهرب إلى الغرب، كي يقلّده، أو يهرب إلى الذات وتقديس الماضي!

إننا لا نستطيع التعميم، صحيح أن ثمة نماذج من المثقفين تهرّبت من حمل المسؤولية، فلم تخضع ذاتها أو الآخر الغربي للوعي النقدي، فهي ممن يلعن الظلام، دون أن يحمل شمعة، تنير له وللأجيال الطريق! لكن في المقابل ثمة نماذج مثل (طه حسين) وإن كانت نادرة، سعت إلى بناء مستقبل أفضل، وذلك عن طريق بناء إنسان حر وفاعل، يستطيع تغيير حياته، فيستطيع الانتقال من واقع، يلغي كينونته أي إنسانيته إلى واقع ينصاع إلى رغبته، المستمدة من عقله لا من هواه، عندئذ يصبح المستقبل مرآة وعيه وفعله، أي تجسيداً لرغبته في التغيير والتطور وفضاء لأحلامه وطموحه في عيش حياة أفضل...

لعل ميزة طه حسين أنه خير مجسد للمثقف الفاعل، الذي لا يرى نفسه معزولاً عن واقعه البائس، بل يحلم أن يكون بين جمهور واسع، يحسن القراءة والكتابة، وما دعوته الشهيرة إلى ديمقراطية التعليم، وإصلاح الجهاز التعليمي إلا مرآة لذلك المثقف، الذي يحاول أن يجسّده فعلاً وقولاً، لهذا نجده خير مكافح من أجل شكل جديد، يسمح بوعي جديد أو ثقافة جديدة، تنقل المتعلم من وضع الامتثال إلى المألوف والفكر العاجز والمعتقل إلى وضع التمرد والفكر الفاعل والمطوّر[11]. على حد قول د.فيصل دراج.

علينا أن نعترف بأننا اليوم قد تراجعنا عن طموح طه حسين؛ لهذا باتت الحداثة هماً وحلماً، يرافق كل مثقف حقيقي في الوطن العربي، دون أن يستطيع تجسيدها على أرض

الواقع، مع أنها خير وسـيلة، نلجأ إليها؛ كي نقضـي على الدمار الذي نعيشه، مثلما هي خير وسـيلة نقضي بها على الذل، الذي خلّفته هزائم متوالية، تحمل دلالة التغيير، الذي ينبع من داخل الأمة نفسـها، لكنه يبدأ من تجديد النفس بكاملهـا، إذ ﴿**إن الله لا يغيّر ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم**﴾ (سورة الرعد/ آية ١١).

إذن، كي نجدد مجتمعنا، ونتجه به نحو الحداثة، علينا أن نبدأ أولاً بتجديد أنفسنا، فنؤسس بذلك لتفاعلاتها الداخلية والخارجية بالمعنيين القومي والفردي.

إذن، ما نحتاجه اليوم وعياً بأهمية الحداثة في حياتنا، نستطيع عبرها تحقيق ذواتنا على نحو إبداعي، يستمد أصالته من فكر، ينفتح على المعرفة والحكمة، التي هي ضالتنا، حيثما وجدناهـا، نحن أحق بها، عندئذ نمهد الطريـق لتراكم معرفي، فاعل ومؤثر في واقعنا؛ مما يسـهم في توليد فكر نقدي، يجدد الإنسـان، فيستطيع أن يسهم في تجديد اللبنة الأولى في هـذا المجتمع المتخلف؛ كي لا تتحول كثير من الآراء الحديثة إلى ركام من القوالب الجاهزة (الكلائش) التي تحاصـرنا، وتعود بنا إلى الوراء، وبذلك لا تسـاعدنا على أن نشـق الطريق عبرها، إنها تصـبح مكافئة لـ«الموات الفكري، الذي تطفح به المجلات والجرائد» فالحداثة تكمن «حيث يصـفو الذهن، وتتضـح الرؤية، كأنما المطر الغزير قد هطل وغسل الدنيا من شوائبها، وبانت خضرة الأشجار وزرقة السماء في النهاية على حقيقة روعتها.»[١٢].

وهكذا فـإن ركام القوالب الجاهزة، يحجب بغباره العقل والإحسـاس معاً؛ مما يقضـي على أمل الوصـول إلى الحقيقة وإمكانية الإبداع، عندئذٍ يركن الذهن إلى الجمود؛ لهذا نحن بحاجة إلى ما يحرر الذهن من جموده، كما تحرر الأمطار الطبيعة من جفافها، فتصبح أكثر عطاء وجمالاً، وهكذا يكون التجديد والإبداع في الأدب تحرّراً واستشرافاً للجديد، بعيداً عن التكرار، وكل ما يلغي العقل والإحسـاس بالجمال؛ وهذا لن يكون إلا بشـرط تقدير الموروث والمبتكر في كل مذهب جديد، لكن زعماء المذاهب الجديدة، كما يقول يحيى حقي، شأن كل محـدث نعمة، مجبولون على الزهو والطنطنـة، لأنهم في جيلهم من أبرّ أبنائه، فهم أقدرهم على فهم خصائصـه، وأكثر الناس وعياً بدوره البكر، إذ كُتب عليه، أن ينهض بالإنسانية، في سعيها الدائب للكشف عن الحق والصدق والجمال...[١٣].

الهوامش

(١)- ابن منظور، «لسان العرب» /٢، ص١٣٠.

(٢)- د محمد عابد الجابري، «التراث والحداثة» دراسات ومناقشات، مركز الوحدة العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص١٦.

(٣)- جان بودرياد، ترجمة: محمد سبيلا، قضايا وشهادات، الحداثة (٢)، مؤسسة عيبال، نيقوسيا، شتاء ١٩٩١، ص٣٨٦.

(٤)- المصدر السابق، الحداثة (٢)، ص٣٩٣.

(٥)- قضايا وشهادات: «الحداثة»(١) كتاب دوري، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، نيقوسيا، صيف ١٩٩٠، ص٢٢.

(٦)- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٧)- المصدر السابق نفسه، الصفحة نفسها.

(٨)- يحيى حقي «دمعة فابتسامة» الكتاب الذهبي، روز اليوسف، كانون الأول، ١٩٦٥، ص٢٩.

(٩)- «قضايا وشهادات» الحداثة (١)، ص٢٢.

(١٠)- المصدر السابق، ص١٤.

(١١)- «قضايا وشهادات: طه حسين»، كتاب ثقافي دوري، العدد (١) مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، د.ت، ص٢٦-٢٧، بتصرف.

(١٢)- أوستن وارين، رينيه ويليك «نظرية الأدب»، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص١١.

(١٣)- يحيى حقي «عطر الأحباب»، الشركة الشرقية للنشر، بيروت، ١٩٧١، ص١٤، بتصرف.

الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي

نقد منهجي

ماجدة رحيباني

قامت الخصومة بين أنصار أبي تمام وخصومه لأنه جدَّد شيئاً في موضوعات الشعر مع أنه لم يخرج إلا على عمود الشعر وهو الصياغة، فقد أرجع القديم بطريقة جديدة، تلك الطريقة التي ندعوها بالكلاسيكية الجديدة.

وجاء العصر العباسي وجاور العرب الفرس وأخذوا بحضارتهم الناعمة المرهفة فوُجِدت في الشعر فنون لم يألفها الجاهليون إلا بمقدار كأشعار المجون والخمر.

إن الخصومة الحقيقية كانت دائرة حول تجديد المحدثين لمعاني القدماء وإصابتهم في ذلك أو إخفاقهم.

والصولي يورد أمثلة كثيرة فهو يقول: «وقد استحسن الناس -أعزّك الله- لامرئ القيس تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد فقالوا لا يقدر أحدٌ بعده على أن يأتي بمثله وهو قوله في وصف عُقاب:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً

لدى وكرها العُنَّاب البالي والحشف[1]

وبعد أن أورد بيتاً لبشار وازن بين معنىً ومعنىً قال: «لا تطلبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق فإني غير فاعلٍ هذا» وبذلك فاق النقاد من قَبْله

حين كانوا لا يوازنون بين طبقة وطبقة وإنما يفاضـــلون بين أفراد كل طبقة ويطلقون الأحكام العامة.

الموازنة بين أبي تمام والبحتري: للآمدي

أبو القاســم الآمدي: هو الحســن بن بشر بن يحيى الآمدي (توفي ٣٧٠هـ - ٩٨٠م). أديب وشاعر أصله من آمد (ديار بكر). نشأ وتوفي بالبصرة.

قال فيه ياقوت الحموي في معجم البلدان «كان حسن الفهم، جيد الدراية والرواية سريع الإدراك».

كتبه:

١- المؤتَلِف والمختلِف في أسماء الشعراء وكُناهم وألقابهم وأنسابهم.

٢- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، وهو أشهر كتبه.

٣- معاني شعر البحتري.

٤- الخاص والمشترك في معاني الشعر.

٥- نثر المنظوم.

٦- تبيين غلط قدامة بن جعفر في كتاب «نقد الشعر».

٧- تفضيل شعر امرئ القيس على الجاهليين.

٨- كتاب فعلتُ وأفعلتُ.

٩- ديوان شعر.

ونستخلص من كتاب «الموازنة...» روحاً ناضجة ومنهجية حذرة يقظة وهو بعيد عنها فإن حكم فلا يكاد يعمم بل يقصـــر حكمه على الجزئيات وروح النزاهة تتجلي في عدم تعصُّـــبه لأحد من الشاعرَيْن، ذلك التعصب الذي يعني الانحياز الكلي إلى ما نتعصّب له فلا نرى فيه إلا الخير ونقلب سيئاته حسنات مسوقين بالهوى متحملين الأسباب لتجميل القبيح والمبالغة فـــي قيمة الحســـن، فهو رجلٌ يتبع في النقد منهجاً محكمـــاً فيدرس ما أمامه مورداً حججه، معللاً أحكامه تاركاً لذوقه نصيباً في الحكم وبذلك يلتقي مع ابن سلّام. ولعل من أسباب هذه النظـــرة المحايدة عند الآمـــدي أنه ألّف كتابه وقد تراخى الزمن وبعد العهد بالمعركة فاطّلع

على ما كُتب في ذلك ودرس ديوانَيّ الشاعرَيْن ثم تناول الخصومة بمنهج علمي أشبه ما يكون بمناهجنا اليوم. ومن مزيّات منهجه الدقيق:

١- تحقيق النصوص ونسبتها:

يشير إلى ذلك في قوله «حتى رجعت إلى النسخة العتيقة التي لم تقع في يد الصولي وأضرابه».

وهو كذلك ينظر في صحة نسبة الشعر، وفي هذا يُعدّ الآمدي تلميذ ابن سلام، إذ نراه لا يقبل ما ينسب إلى الأعراب انتحالاً مثال ذلك يقول الآمدي «كان بعض شيوخ الأدب -نحو هذا- يشير إلى التقسيمات في الشعر واستحسان بعضهم لها ما أنشده المبرّد لأعرابي وليس هو عندي من كلام الأعراب هو بكلام المولدين أشبه:

وأدنو فتقصيني وأبعد طالباً
رضاها فتعتدُّ التباعد من ذنبي

وشكواي تؤذيها وصبري يسوءها
وتجزع من بعدي وتنفر من قربي

وتلك روح علمية صادقة».

٢- مراجعة السابقين:

علمنا أن الآمدي لم يؤلِّف كتابه إلا بعد أن هدأت المعركة، وبذلك تسنَّى له أن يراجع ما قاله سابقوه في هذا الموضوع، إذ لم يكتفِ بتحقيق النصوص ولا بالاعتماد على ذوقه تدلنا على ذلك محاولته أن يقيم التسلسل بين المذاهب المختلفة فهو يخبرنا عمن يفضلون البحتري: «الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة» وعمن يفضلون أبا تمام «أهل المعاني والشعراء وأصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام». ولا يتأتّى ذلك إلا إذا درس مذهب كل من الفريقين: أصحاب مذهب عمود الشعر مذهب البحتري، وأصحاب مذهب البديع مذهب أبي تمام.

وبذلك يتبين لنا فضل الآمدي في نقده العلمي السليم، ومراجعة السابقين تتضح لنا في معالجته للقضايا العامة وهي:

أ- **المحاجة بين الفريقين**: ولقد جاء بأقوال كل من الفريقين فاعتمد في الأمثلة على ابن المعتز. وهنا يظهر لنا منهجه بوضوح ذلك أنه يحسن استخدام ما أُلِّف من قَبْله ناسباً

الكلام إلى صاحبه. وهو إن لم يصرح باسم الصولي الذي اعتمد على كتابه فلأنه كان رجل ادِّعاء ولم يكن صادقاً فيما زعم، وهو يشير إلى هذه الادعاءات فيوردها بلا تعصب مثال ذلك قوله:

«وقال صاحب أبي تمام: إنما أعرضَ عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر، وإذا عرضتَ هذه الطبقة ففضيلته لم يضره طعنُ من طعن عليه بعدها» ويرد الآمدي على هذا الادعاء بقوله: «قال صاحب البحتري إن ابن الأعرابي وأحمد بن يحيى الشيباني وقبلهما دِعبل الخزاعي قد كانوا علماء بالشعر وكلام العرب، قد علمتم مذاهبهم في أبي تمام وازدراءهم بشعره وطعن دعبل عليه وقولهم: إن ثلث شعره محال وثلثه مسروق وثلث صالح».

وروى أبو عبد الله بن داوود الجراح في كتاب «الشعراء» عن محمد بن القاسم بن مهرومة عن الهيثم بن داوود عن دِعبل أنه قال: «ما جعله الله من الشعراء بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر، ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء».

وعلى هذا النحو يمضي الآمدي في إيراد الادعاءات رداً يدل على مبلغ معرفته لما قيل مثله ورجوعه إلى الكتب المؤلفة ككتب ابن المعتز ودعبل وابن الجراح والمبرِّد كما يشهد بوقوفه على التيارات المختلفة وتفهمه لها وعدله بينها.

وهو لم يقف عند المفاضلة بين الشاعرين، بل أوضحَ خصائص كل منهما وما انفرد به دون صاحبه ويناقش. يقول أبو تمام في سؤال الديار:

من سجايا الطُّلول ألاّ تجيبا
فصوابٌ من مقلةٍ أن تصوبا

فاسألنها واجعل بكاك جوابا
تجد الشوق سائلاً ومجيبا

فيعلق الآمدي بقوله «فاسألنها واجعل بكاك جوابا» لأن أبا تمام قال من سجايا الطلول ألا تجيب فليكن بكاك الجواب لأنها لو أجابت أجابت بما يبكيك، وقوله: «تجد الشوق سائلاً ومجيبا». «أي إنك إنما وقفتَ على الديار وسألتها بشدة شوقك إلى من كان بها ثم بكيتَ شوقاً أيضاً إليهم، وبذلك كان الشوق سبباً للسؤال والجواب». وهذه فلسفةٌ حسنة ومذهبٌ من مذاهب أبي تمام ليس على مذاهب الشعراء وطريقتهم.

فالآمدي يدل على أن هذا المعنى مبتكر، ولكنه يفسر عثوره به واختياره له وإنما هو توليد شعري ومذهب فني.

ثم يقارن ببيت البحتري ويفضله على أبي تمام في هذا المعنى، ويقول: «أحلى في النفس وأنوط بالقلب وأشبه بمذاهب الشعر» أما بيت البحتري فهو:

فلم يدرِ رسم الدار كيف يجيبنا
ولا نحن من فرط البكا كيف نسأل

فتحكيم الذوق والإحساس الإنساني المباشر أساس الحكم، ولهذا فضَّل البحتري هنا على إغراب أبي تمام.

وفي ضوء هذا المنهج سار الآمدي في موازنته التفصيلية بين الشاعرين توضيحاً لمذاهب الشعر العربي واستنباطاً لأصالة كل منهما في كل معنى عبَّرا عنه، ثم مقارنة بهما وبغيرهما من الشعراء مع الحكم على تلك الأصالة حكماً يقوم على الذوق والحقائق الإنسانية العامة، ثم الوقوف في تفسير التفاوت عند النزعة الفنية التي مردها إلى الطبيعة النفسية لكل شاعر لا علاقة لفطنة الناقد بين شعر هذين الشاعرين وتجارب حياتهما.

ب- **الموازنة**: لقد تتبع الآمدي في الموازنة ترتيب المعاني في القصيدة العربية التقليدية فقسمها إلى ثلاثة أقسام:

١- الديباجة «الأطلال».٢- الخروج: الأبيات التي يربط فيها الشاعر بين المقدمة والموضوع. ٣- معاني الموضوع وغالباً ما تكون المدح.

وخطته في ذلك التفصيل الدقيق والاستقصاء. ففي باب مطالع القصائد يبدأ بإيراد ما قاله الشاعران في ذكر «الوقوف على الأطلال والديار آخذاً في درسه بمذاهب المقارنة ثم ينتقل إلى «التسليم على الديار» ثم تعفية الأزمان والدهر للديار»، وهكذا نلمح دقة المؤلف وتمييزه بين الدقائق فإذا وصل إلى خروج الشاعر من ذكر الديار ميَّز في الشعر العربي كله بين نوعين من الخروج:

أولاً: خروج منقطع: وهو أن يترك الشاعر المعنى الأخير في ديباجته ليدلف إلى المدح. وقد كان الأقدمون يفعلون ذلك بقولهم: «دع هذا» و«عَدِّ عن ذا» فاستقبحها المحدثون وفضلوا الانتقال دون رباط.

ثانياً: خروج متصل: وهو الطريقة التي يجعلون فيها سبباً يصل النسيب بالمدح. وهذا السبب على معانٍ شتى منها: الخروج بوصف الإبل والمها، أو مخاطبة النساء، أو ذكر قسوة

الدهر ولينه بفضل الممدوح... وفي هذا القسم أيضاً يتبع منهجه العام منهج الموازنة... فإذا وصل إلى المدح عدد معانيه التي منها ذكر السؤدد والمجد ثم ما يخص الخلفاء دون غيرهم وهكذا...

ج- **السرقات**: للسرقات خطر كبير، لأنها تتناول أصالة كل شاعر وكاتب. ولعل لفظ «السرقات» هو الذي يدل على هذه الدراسة المنهجية، فقد استعملت عند النقاد المجردين عن الهوى ألفاظٌ أخرى كالأخذ والسلخ أما لفظ السرقات فلم يستعمل إلا وسط الخصومة، وأول كتاب: «سرقات الشعراء» لابن المعتز. ثم تلته كتب مثل: «سرقات أبي تمام» لابن أبي طاهر، و«سرقات البحتري» لبشر بن تميم.

وإذا كان للسرقات فائدة في دراستها فإنها كانت ذات أثر سيِّئ وسط الخصومات الأدبية لأنها اتجهت إلى تجريح الشعراء. وهكذا لم تستقم المبادئ التي اتخذت فيصلاً فيها، فقد خلط النقاد العرب بين الاستيحاء، أو استعارة الهيكل كقصة تاريخية أو أسطورية، والتأثر بمذهب في الفن والأسلوب. إنهم لم يفرقوا بين هذه جميعاً والسرقة الحقيقية كأخذ جمل أو أفكار وانتحالها بنصها، والحق أن من الصعب أن نميز أصالة الشاعر من دراسة السرقات لأن الثقافة لها تأثير كبير. ومن الكتب في السرقات ما صدر عن هوى فحكم عليها الزمن فأغرقها، إلا ما يورده الآمدي في موازنته. فهذا بشر بن تميم في سرقات البحتري يجور ويستقصي تلك السرقات استقصاء فيقول الآمدي: «بالغَ فيه حتى تجاوز إلى ما ليس بمسروق» كما قال الآمدي، ذلك أنه يرى السَرَقَ في الشعر «وأنقل معناه دون لفظِه وَبُعْدَ آخذه في أخذه» أما السرق عند الآمدي فهو في «البديع المخترع الذي يختص به شاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس» فهو لا يرى سرقةً في هذين البيتين:

١- قول البحتري:

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن
بغير سماحٍ أو طعان بحالم

إذ يرى بشر بن تميم أن هذا مسروق من قول أبي تمام:

ويبيت يحلم بالمكارم والعلا
حتى يكون المجد جُلَّ منامه

وهذا الكلام في رأي الآمدي موجود في عادات الناس لأنه يُقال لمن أحبَّ شيئاً أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بكذا...

فنظرية السرقات لم تقدم شيئاً بعد أن وضع الآمدي والجرجاني أصولها.

وهكذا تتضح لنا روح الآمدي العلمية الدقيقة فهو يرجع إلى النسخ ولا يعتمد على ملكته وذوقه الخاص ويجمع المؤلفات التي كُتبت في الموضــوع فيدرســها ويناقشها، وكتابه يسير على هذا النحو:

١- أخطاء أبي تمام والبحتري.

٢ - محاسن كلٍّ منهما.

٣ - الموازنة التفضيلية بين الشاعرين اللذين يتتبع معانيهما معنىً معنىً دون حرص على تفضيل شاعر على آخر.

وروحه هي هي في دراسة الأخطاء. فعندما حدثنا عن كتاب محمد بن القطربلي رأى أن هذا المؤلف قد تجاوز إلى القدح في جيد أبي تمام وطَعَن فيما لا يُطعن عليه.

وهو في نظر الآمدي لم يضــع يده على غلطه وخطئه إلا على أبيات يســيرة، ومع هذا لم يمنعه أن يذكر ما غلط فيه أبو تمام من المعاني والألفاظ.

وهذا كله يدل عند الآمدي على «حسن للفهم، وجودة في الدراية والرواية وسرعة الإدراك» كما قال عنه ياقوت الحموي في معجمه.

وسائل نقد الآمدي

هي معرفته بعلوم اللغة العربية وآدابها، والعلوم الفلســفية المستحدثة دون أن تجعل فكره متحجراً جامداً مع الإقرار بأن النقد ملكة مســتقلة لابد أن تدرب إذ لا يكفي الحفظ وحده دون الممارسة.

وبذلك تسنَّى له أن يفرق بين الشعر والعلم حين أورد حجج الفريقين، كما ميّز بين الشعر والفلســفة. وهو بعد ذلك يعلِّق أهمية كبيرة على الصــياغة في الأدب، فاللغة ليست خادمةً للفكر فحسب وإنما هي غايةٌ في ذاتها. فالشعر حسن الذوق يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوســيلة واللغة كتابة في الأدب فلا يحرم من عناصــرها المهمة من التأثير وهي عناصــر التصوير والموسيقا. كما يحذر من أن ينظر إليها كغاية فيأتي أدبه أو شعره وقد غلبت

عليه اللفظية... إلا أنه في الوقت نفسه قد استخدم المعاني المختلفة التي انتهى إليها عصره كاللغة وحكمة اليونان مثال ذلك معالجته لأخطاء أبي تمام وعيوبه فقد قسم هذا الموضوع إلى:

أ- **أخطاؤه في الألفاظ والمعاني:** في هذا الباب مزيج موفق من الذوق والمعرفة بكل أنواعها: إنسانية مباشرة، وتقليدية مقررة، معرفة لغوية ومعرفة أدبية، فهو يعتمد على تقاليد اللغة فما خرج منها يراه خطأً مثال ذلك قوله:

«ومن خطئه في وصف الربع ومساكن قومه -يعني أبا تمام-»

وقد لعنت معهوداً بأحسن ساكن
ثاوٍ ذا حسن دِمنةٍ ورسوم

ويشرح الآمدي هذا الخطأ بقوله: «والربع لا يكون رسماً إذا فارقة ساكنوه لأن الرسم هو الأثر الباقي بعد سكانه، والصواب قول البحتري:

يا مغاني الأحباب صرتِ رسوماً
وغدا الدهر فيك عندي ملوما

وهو في الخطأ يستجلي حقائق النفس ويتخذها سبيلاً للحكم على إصابة الشاعر أو خطئه. كقوله في قول أبي تمام «ومن خطئه قوله في باب الفراق»:

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوةً
فلبّاه طلُّ الدمع يجري ووابله

ويشرح الخطأ فيقول «أراد أن الشوق دعا ناصراً ينصره فلبّاه الدمع، بمعنى أنه يخفف لاعج الشوق ويطغى على حرارته وإنما تلك نصرة للمشتاق على الشوق، والدمع إنما هو حرب للشوق لأنه يثلمه ويكسر من حده.

وإذا كان ثمة مفخرة في نقد الآمدي ففي ما يراه من أمر اللغة، فهي عنده لا يقاس عليها مثال ذلك أخذ على أبي تمام قوله:

فافزع إلى ذخر الشؤون وغربه
فالدمع يُذهب بعضَ جهد الجاهدِ

قال الآمدي: «قد جاء «فاعل» «جاهد» بمعنى مفعول. قالوا: عيشة راضية بمعنى مرضيّة، ولمح باصر وإنما هو مبصر فيه، وأشباه ذلك كثيرة معروفة ولكن ليس في كل حالٍ يُقال وإنما

ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا، ولا يتعدى إلى غيره، فإن اللغة لا يقاس عليها وهذا تعنتٌ من الآمدي».

ب- ما في بديعه من إسراف وقبح:

في نقده للبديع عند أبي تمام يتبين لنا:

١- معرفة الآمدي للنقد القائم على فلسفة أرسطو، ذلك النوع من النقد الذي أراد أمثال قُدامة أن أخذوا به الشعر. إنه يقول: «وأنا أجمع لك معاني هذا الباب «فضل البحتري» في كلمات سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر. زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات ولا تستحكم إلّا بأربعة أشياء: جودة الآلة وإصابة الغرض والمقصود وصحة التأليف والانتهاء إلى نهاية الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها»، ثم يناقش هذه العناصر الأربعة مناقشة يتضح لنا فيها فهم ناقد عربي أصيل لفلسفة أرسطو في الخَلّق.

٢- معرفة الآمدي لحكمة الفرس: وهو يحرصُ على أن يدلنا على أنه عالمٌ بحكمة الفرس علمه بحكمة اليونان. يدلنا على ذلك قوله: «وقد ذكر بزرجمهر فضائل الكلام ورذائله وبعض ذلك دليل في الشعر. قال: «إن فضائل الكلام خمس إن نقص منها فضيلة واحدة سقط فضل سائرها وهي...» فيأخذ الآمدي في تعدادها.

٣- عدم تأثره بفلسفة اليونان أو الفرس: لقد كان من حسن حظ الأدب العربي أن الآمدي لم يتأثر بنظراتهم الشكلية إذن لتحجّر عقلهُ وجمود فكرهُ وقصر ذوقه.

٤- ردوده على قدامة بن جعفر: تصيَّد له الآمدي أخطاءه في الشعر في كتاب خاص مفقود، ومما يأخذه عليه: مخالفته من تقدمه في وضع المصطلحات كابن المعتز وردَّ عليه كذلك حين قال: إن المدح لا يكون إلا بالفضائل النفسية، وإن المدح بالحُسن والجمال عيبٌ في الشعر بقوله: «إن الوجه الجميل يزيد من الهيبة ويتيمّن به العرب، في حين قبح الوجه والدمامة يسقط ويدل على الخصال المذمومة وذلك ما تكرهه العرب وتتشاءم به، ولذلك يجيب عن قُدامة عدم فهمه لما قال الخليفة عبد الملك بن مروان للشاعر عبيد الله بن قيس الرقيّات، إذ عتب عليه في مدحه أبيه فقال: إنك قلت في مصعب بن الزبير:

إنما مُصعبٌ شهابٌ من الله

تجلت عن وجهه الظلماء

وقلتَ فِيَّ:

يــأتــلــق الــتــاج فــوق مـفـرقـه
عــلــى جـبـيـن كــأنــه الــذهــب

فعبد الملك لم يعتب على الشاعر قيس الرقيات أنه لم يمدحه بالفضائل النفسية ومدحه بالجمال، بل عتب عليه لقوة البيت الأول وضعف الثاني. ولكن نقده لقدامة لم يمنعه من النظر في علم البلاغة وتحديد بعض مصطلحاته التي لم يكن بدٌّ من استعمالها في دراسته لمذهب أبي تمام في البديع.

٥ - تأثره بابن المعتز حين يذكره في كتابه، ويردف ذلك بصفات تدل على عظيم ثقته بأقواله، وكذلك يتحدث عن البديع كما تحدث ابن المعتز، فهو يتكلم عن الجناس والاستعارة والطباق، كما أنه متأثر بكتاب عن سرقات الشعراء، وإليه يشير في صدد نقده إلى قول أبي تمام:

يـا دهـرُ قـوِّم مـن أخـدَعَـيـكَ فقد
أضـجَـجْـتَ هـذا الأنـام مـن خُـرُقِـك

فيتساءل: «أي ضرورة دعته إلى الأخدعين وكان يمكنه أن يقول: من اعوجاجك أو قوّم من تِعوِّج صنعتك: أي يا دهر أحسن بنا الصنيع لأن الخرق هو الذي لا يحسن العمل وضده الصنع».

الذوق والتعليل في نقد الآمدي

على الرغم من اعتدال الآمدي في موازنته فإنه اتهم بالتعصب للبحتري، ولكن مثل هذا الحكم مغالطة وخطأ فإن الآمدي له ذوقه الخاص وهذه مسألة غير التعصب.

الموازنة التفصيلية بين الشاعرين

وبعد أن يتحدث الآمدي عما في شعر أبي تمام من الزحاف واضطراب الوزن في مثل قوله:

وأنـتِ مـصـرُ غـايـتـي وقـرابـتـي
بـهـا وبـنـو أبـيـك بَـنُـوانـي

فيوضح أن في البيت ضعفاً في الموسيقا ونحن نرى أن العيب أوضح في هلهلة النسج وسوء الصياغة.

بعد هذا كله يأتي القسم الثاني من كتاب الموازنة وهو: الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ففي هذا الجانب خبر نقد نجده في كتب العرب، كما أنه مرتب وفق منهج دقيق محكم.

١- **خطته في الموازنة**: خطة الناقد الأولى أن يعقد بين نوعين من الموازنة:

أ- نوع من القصيدتين إذا اتفقا في الوزن والقافية وإعراب القافية بصرف النظر عن الموضوع، وقد لاحظ الآمدي صعوبة ذلك لأن الوزن والقافية ليسا إلا ثوبٌ خارجيٌّ لما في الشعر من فكرٍ أو إحساس أو تصوير.

ب- الموازنة بين المعاني معنىً معنىً: وهي موازنة معقولة تدل على ذوق وفكر.

٢- **نزاهته**: لسنا في حاجة إلى التدليل على نزاهته وعدم تعصبه فقد عرفناه إلى الآن نزيهاً معتدلاً في أحكامه، من ذلك انتقاده للبحتري في قوله:

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها
وسل دار سُعْدى إن شفاك سؤالها

فهو يرى أن لفظ هذا البيت حسن ولكن معناه ليس بالجيد، ويجعل أبا تمام والبحتري متكافئين في هذا الباب ولو كان أبو تمام أشعر كما قال في باب التسليم على الديار إذ أورد بيت أبي تمام:

دِمَنٌ ألم بها فقال سلام
كم حلّ عقدة صبره الآلام

وهكذا يستمر الناقد مفضلاً هذا الشاعر في معنىً وذاك في معنى آخر.

٣- **دراسته ومقارنته**: فقد جعل الآمدي الدراسة مقارنة، وكثيراً ما كانت تتسع المناقشة فتشمل كل ما قاله العرب في معنى من المعاني فتخرج في كتابه بمحصول أدبي لا حدَّ له.

٤- **اقتصاده في الحكم**: لقد رأيناه كيف رفض أن يحكم بأفضلية شاعر على آخر، وهذا يدل على روح جديدة، روح لم يعرفها النقد من قبل.

٥- **الموازنة سبيل لتحديد الخصائص**: اتخذ الآمدي من موازنته سبيلاً إلى تحديد خصائص كلٍّ من الشاعرين وتوضيح منحاه. وهذا ينتهي بنا إلى نتيجةٍ مهمّة في أن الآمدي لا يصدر إلا عن ذوق ومعرفة، ولا يحكم إلا على ما أمامه.

منهج التأليف وأجزاؤه

إن خطه الكتاب العامة واضحة، إذ يتناول المؤلف موضوع دراسته في مراحل ثلاث، لكل مرحلة منهجها: محاجّة فموازنة فمقارنة. ولكن توزيعه في أجزاء مضطرب.

يقول ياقوت الحموي: إن الكتاب في عشرة أجزاء، وإن يكن التقسيم إلى أجزاء غير محكم ولا واضح لأنه لا يستند إلى أساس حتى ولا من عدد الورقات بدليل أنها تتفاوت من مئتي صفحة أو يزيد إلى ثماني صفحات. على الرغم من ذلك يتضح لنا منهج المؤلف في بناء كتابه بناءً محكماً. أما مسألة الأجزاء فهي مسألةٌ جزئية.

هذا هو الآمدي الناقد المثقف وتلك هي روحه في النقد الذي أصبح على يده منهجياً مع عبد العزيز الجرجاني في «الوساطة».

الهوامش

(١)- الحَشَف: أردأ التمر، وفي المثل: أَحَشَفًا وسوء كيلةٍ.

تَحْليق

إلى الصديق الشاعر: صقر عليشي

صالح محمود سلمان

هـل كان السَّهلُ مَريضاً
كي تُشرِفَ تلكَ الأشعارُ عليْهْ؟!
أم كان وَلوعـاً بالنظراتِ فجاءَت
في وضَحِ الأنغـامِ تُناجيـهْ؟!

هـل كان التلُّ مَهيضاً
كي يأتيـه المَعنى
بخُطاه المرسومةِ فوق حرير النصِّ
يُعالجُـهُ؟!

هـل كان العُشّاقُ يُصيخونَ السَّمعَ
لِمـا أملاهُ الحُلمُ عليْكْ؟!
انظرْهـم كيف يَشدُّون الخيطانَ
لِتُسعفَهم إبرتُها من هـمٍّ لا يَبرَحُهمْ

وتأمَّلْ كيف تُلاطفُهم أقوالُ المَرأةِ
عن ذاكَ السرِّ لجارتها
حين الدائرةُ التفَّتْ
مثلَ الحضْنِ عليْـهْ
هـل كان سَيُوغِلُ في التَّحليقِ الهُدهُدُ
مأخوذاً بجَنـاحِ التفّاحة
لَو لَـم تمنَحْـهُ سَماءً
يَتبادلُ فيها الأنخابَ يَمـامْ؟

شَدَّتني أوتارُ الكلمات
وقلبي تَحمله الأنغـامُ بَعيـداً
يَتهادى بجَنـاحِ الموسيقـا
فيَحومُ النَّورسُ مأخوذاً
ما بينَ المَوْجِ تَراقصَ في عُرْضِ الإيقاعِ

- العمل الفني: الفنان قحطان طلاع.

وذاك الأُفقِ المَمْشوقِ كما الأَحلامْ

ثَمراتُ التَّحليقِ تَطيبُ
المُوسيقا تَتهادى مثلَ شِراعٍ
والتفّاحةُ مازالت تَرمُقُهُ
نظرَتُها كم تُشبِهُ خَدّاً في المرآةِ
يَحنُّ إليْهْ

٢

في (أَعالي الحنين)
كانَ لمّا يَزَلْ واقفاً
عَلَّ هذا الوقوفَ اقترابْ
غيرَ أنَّ السُّوَيْعاتِ ولَّتْ
وأَغفَتْ على كَتفِ الغَيمِ تلك القبابْ
رُبّما لم يَزَلْ، أَسَفاً، يَرقُبُ الأُفُقَ
مُدَّثِراً بالكلامِ المُبينْ
رُبّما لم يَزَلْ واثِقاً
أنَّ نَهْداً سيأتي ليُرجِعَهُ
نحو تلكَ السنينْ

هو ذا يَرقبُ الدربَ مُسترسِلاً
في عيونِ المَها
ثَمَّ بَيتٌ
حِجارتُهُ تَسندُ الأُفقَ كيما يُطِلَّ على خُضرةِ
في عيون البَناتْ
كُنَّ يَلعَبْنَ في دَلَعٍ تحتَ صفصافةٍ
ثَمَّ طفلٌ يُراقِبُهُ من بعيدِ

فيسرقُ نظراتِه نحوهُنَّ،
يَعُدُّ الصُّدورَ التي أَيْنَعَتْ
حارَ في أَمرهِنَّ الثِّقاتُ،
هل سَيَنسى أَحاديثَ جَدَّتِهِ كُلَّها؟!

هي ذي (شُرفةُ الأربعينْ)
تَحضُنُ الشِّعرَ في شَغَفٍ
ثُمَّ تُرسِلُهُ زَهرةً من نَدىً
نحو قَوسِ الحَنينْ

أيُّ وَردٍ هذا الذي يُشرِقُ الطِّيبُ في وجهِهِ
لُغةً صافيَةً؟!



حين يَقرؤها الصُّبحُ تَشدو عَنادلُهُ
ثُمَّ تَتبعُها خُصلةً خُصلةً
شَهوةُ الداليَهْ
هـل تُرى تَستعيدُ الكرومُ عناقيدَها إن وَهَنّـا
لتُنضجَها في كُروم الـرؤى
مَـرَّةً ثانيَـهْ؟!

٣

هل تَعلمُ أنَّ الكلمات ارتاحَت
من أوراق أَسَرَتها دَهـراً
في قَبْوِ الحِبْرْ؟
هل تَعلمُ أنّ عصافيرَ حكايا حَمَلَتها ذاتَ فَضاءٍ
كي تَغسلَها من أصداء لَحقَتها؟
هـل تدري أنَّ حُروفاً لم تُطِع الغاسلَ
فانسلَّت كي تَكتُبَ قِصَّتَها
في مَرْجِ الزهْــرْ؟

أَعطيتَ الأفكارَ جَناحاً من إيقاعٍ
وَجَناحاً من كلماتٍ
تَتهادى مثلَ شِفاهِ الفتياتِ
على اليَنبوعْ

هيَ ذي
في وَضَحِ الإنصاتِ تطيرُ
جَناحاها الإيقاعُ
وأَحرُفُ قيثارٍ يَنسابُ رَشيقاً
مثلَ أَمانٍ تَتدلّى
مِن غُصنٍ سُطوعْ

٤

لَـم تَتركْ جُرحاً في جَسَد الأرضِ قديماً
لَم تَفتقْـه
هـل تَملكُ حَدّاً في الكلمـاتِ؟!
تُناديكَ غزالاتُ السَّفحِ،
عصافيرُ الشبّاك،
فَراشاتُ الحَقلِ المُتفتّحِ للمُطلَقِ،
أَحرفُ عاشقـةٍ تتأمَّلُ صورتَها
في أوراقِ السنواتِ،
نـداءُ صَبيٍّ يَتمشّى تحتَ حَنينِ النـايِ
ليرسُمَ صورتَـهُ الخضراءَ،
نُجومٌ يَتناولُ من شَفتَيْها الغيْـمُ بُروقاً
كي يُكمِلَ سيرتَـهُ.
هيَ ذي في وَجَعِ اللحظةِ تَدعوكَ
بقلبٍ يَتفطَّرُ من إيقاعِ القطراتِ عليـهِ:
ارتقْـهُ ارتُقْـهُ

❁ ❁ ❁

فضـــاء آخــر للروح

إبراهيم عباس ياسين

فاتحـــــــة

أبتدئ أولى الأغنيات باسمك
وباسمك أيضاً أعلن بدء الرحيل
في مواسم الماء والورد.
أيَّتها الآسرة كالحنين...
الفاتنة كالحلم...
والمدهشة كنجمة في زرقة الصبح!
هأنذا كوكب هائم في ملكوت أسرارك
أسافر في بحور عينيك وحيداً كملّاح تائه
لعلّي آتي القصيدة بقبس من وهج ابتسامتك
وها أنت - كحوريات المعابد-
تتألقين بكامل فتنتك...
وياسمين أعيادك
على شفتيك تتبرعم أزهار الكلام
وعلى يديك تتشكَّل اللغات...
وتأخذ تلاوينها الأبجدية.
لك المجد...
أيَّتها المرأة القادمة من ممالك الضوء
الذاهبة في ذهب الحقول وفضة النجوم السائلة
مجدٌ لعينيكِ المعجزتين...
تشرقان بالصحو...
وتمطران بالسحر.
ليدين آسرتين تبتكران الجهات...
وتنثران في فرح الأمسيات أزهار قوس قزح.
لشمس تشرق من صباحات وجهك الملائكي

- العمل الفني: الفنانة ناديا علي داوود.

ولابتسامتك الواثقة...
ترسم للفجر طريقاً أخضر.
أيَّتها المطلّة -كل مساء-
على نوافذ الروح كقمر صيفيّ...
الممتدّة من القلب إلى القلب...
كزوبعة من عطر!
أنت آخر الحضارات الباسقة...
في الأزمنة الرديئة الواطئة.
وباسمك تتألق عناقيد المجرَّات
وترتفع -باسمك أيضاً- أرض الأساطير
عالياً... عالياً... عالياً!

تلاويــن

إنه صوتك...
كما لو أنه مطر ربيعي
يتساقط في حدائق القلب.
❀❀❀

صوتك فاتحة الصلوات...
وخاتمة المراثي.
بكاء كمنجات...
وأنّات نايات مسكونة بلهفة العشق
وأمطار اللوعة
رفّ عصافير مسائية
وأسراب فراشات ملوّنة
صوتك قصائد حب بيضاء...
في أزمنة السواد والكراهية
أناشيد براءة في مدائن الزيف والخديعة
ويكفي أن يأتيني صوتك كقبلة صباحية
لتتبرعم أزْهَرُ الكلمات على شفتيّ
وتنمو لعصافير الروح أجنحة!

اختصــار

أيَّتها البهيجة كالفجر...
الآسرة كالصلاة...
والموجعة كالحنين:
لك أن تعلمي أنك الحلم والحقيقة
الصوت والصدى



والصرخة والأغنية
وأن تاريخ الياسمين الدمشقي
يبدأ من قميص نومك الأبيض!

نداء... نداء...!

كحورية طالعة من معابد الليل
شعرها للريح...
ونهداها للشمس والمطر.
تقتربين مني كغزالة...
وتبتعدين عني كسهم
على شفتيك تأتلق النجوم
وتطلع شمس من مرايا صدرك
وأنا بلهفة طفل... وعناد نملة...
أحاول أن ألتقط ما تناثر من حبات مطر سوداء...
على خريطة جسدك
وألتقط دمعة ذرفتها النجوم
على مرايا ظهرك.
عبثاً أحاول يا سيدتي أن أقبض على الضوء...
عبثاً أحاول أن أسكن في الريح...
وأسافر في غيمة...
وهأنذا أرفع صرخة قلبي الحمراء...
وأمدّ إليك يدي كمئذنة مكسورة
وأصيح: تعالي!

❁ ❁ ❁

فاطمة

محمد جميل حافظ



جاءتْ... سبحانَ الخالقِ... فاطمةٌ
وجهاً مثلُ القمرِ الفضيِّ...
وقامتُها رمحٌ وثنيٌّ...
في عينيها... دمعٌ محروقٌ!
ترقصُ مثلَ فراشاتِ النار المحروقة
في يدِها... أزهارُ غناءْ!؟

قالتْ وبحزنٍ: اعذرْني!
هل تكتبُ شعراً... والأشعارُ بهذا العصرِ الحجريِّ...
كجيفةِ قبرٍ... نَزَفتْ... من غيرِ دماءْ!؟
والشاعرُ مثلُ بنيٍّ منبوذ... مصلوب بصليبَ/ يهوذا/
يتلو ما يتيسَّرُ من آياتِ الحبِّ...
ويبكي أسرابَ البسطاءْ!
وأراكَ تكابدُ من سَغَبٍ بدويٍّ... من عطشٍ صحراويٍّ

- العمل الفني: الفنان قحطان طلاع.

وتطوفُ بكعبةِ حزنكَ... زُهداً!
وتصلّي من أجلِ الوطنِ المذبوحِ...
وتَشْحَذُ من زمزمٍ... قهركَ... قطرةَ ماءٍ!؟
فلماذا تلعنُ كلَّ صباحٍ... أصنامَ الأعرابِ!؟
تَسبُّ اللاتَ الأعرابيَّةَ... كلَّ مساءٍ!؟

❀❀❀

يا فاطمة العذراءِ... فإني أعتكفُ القرآنَ...
فهزّي جذعَ النخلةِ... تسقط ورداً!
تنبتُ في الصحراءِ... نبيّاً!
إني أنْزُفُ في زمنٍ عربيٍّ موبوءٍ...
يغتالُ حروفَ النورِ... ويَصْلُبُ اقرأْ!؟
ويغني عن أصنامِ قريشٍ...
يُنشِدُ عن أمجادِ الداحسِ والغبراءِ!

❀❀❀

يا سيدتي... يا موسيقا الفرحِ الثلجيِّ...
وأغنيةَ العصفورِ الراقصِ... فوقَ الماءِ!
إني... والحبُّ سمائي... يا وجعَ الحرفِ الموءودِ...
تعاليْ... نرقصُ حتى الذوبانِ... أضمُّكِ كالأطفالِ...
أُقبِّلُ ثغرَكِ كالمجنونِ... أنامُ بحضنكِ كالأيتامِ...
وأبكي بين يديكِ... حزيناً... كالشعراءِ!
فتعالي... إن خيول/ دواعش/ صارتْ في بيتي!
ذبحوا أطفالَ بني عمي... وأدوا مريمَ...
زينبَ... خولةَ...
قالوا عني... إني زنديقٌ في شعري!
هدموا بيتي... حرقوا كتبي!
فهربتُ وعائلتي المنكوبةِ... نبحثُ عن مأوى!
عن بيتٍ في كلِّ الأرجاءِ!
وأتيتُ لعاصمةِ الدنيا... وأتيتُ الشامَ...
صرختُ: لماذا نُذبَحُ باسمِ الله؟! ونُقتَلُ باسمِ الله؟!
صار حراماً... حبُّ ترابِ بلادي!
صار حلالاً... حرقُ الأطفالِ البؤساءِ!؟
ولماذا نصرخُ... يا ربّاهُ... بقدرتِكَ العُظمى... بالإنجيلِ وبالقرآنِ...
ستطفئُ نارَ الحربِ... لنحيا... يا رباهُ!
سئمْنا الموتَ المجانيَّ... مللنا التكفيرَ الأعمى...
وفتاوى... شيخِ الفتنةِ...
لكنّا ندعو... ندعو... من غيرِ دعاءٍ!؟

❀❀❀

فتعالي... يا فلذةَ روحي...
كم أتمنى أن أغفوَ بين يديكِ كطفلٍ...
عانى الفقرَ سنينَ... وعانى اليتمَ سنينَ...
ولم يلعبْ مثلَ الأطفالِ... ولم يلبسْ مثلَ الأطفالِ...
فلعبتُهُ مثلُ الفقراءِ... وملبسُهُ مثلُ الفقراءِ...
وضحكتُهُ مثلُ الفقراءِ!؟
وتعاليْ... يا أحلى نغمٍ في أرغونِ الملكوتِ...
لكيْ نؤمنَ أنَّ اللهَ لكلِّ الناسِ...
أنا... سنيٌّ... شيعيٌّ... علويٌّ... ومسيحيٌّ!
وتعاليْ... كي نزرعَ... سبعَ سنابلَ خضراءٍ!؟
فأراكِ... كبسمةِ وردٍ في وطني...
قد آنَ أوانُ الصبحِ... فهيّا نرجعُ للبيتِ المشتاقِ إلينا...
نبني حجراً حجراً...
في حضني ابني أسعدُ... بين يديكِ هناء.

❀ ❀ ❀

مساءان على شرفة القلب

إحسان قنديل

مساء - ١-

لماذا...
يجيءُ المساءُ؟
في قلبهِ
غصّةٌ وأنينْ
ترى...؟
أتعبتْه المسافةُ
بيد دمي
وضراوة هذا الجنون
هل الليل يُبكي؟
أم الحزنُ يغرسُ سكّينه
في الظلامْ
أو الشّمسُ حين تغوصُ
بعمق البحارِ
تغشّي الوجودَ رذاذاً حزينْ
شبيه المساءِ فؤادي
تعلّق كالعنكبوتِ
بخيط الضياء
أيا ريحُ رفقاً
يهيجُ بنا الوقتُ
حتّى كأنّ أصابعنا
شجرٌ للحنينْ
ويبقى صدى الروحِ
يجترُّ آلامه
في جلال السكونْ

- العمل الفني: الفنان قحطان طلاع.

فيندبُ عمراً
تآكلَ خوفاً
وهمّاً
دفينْ
يمرّ بنا العمرُ
يكنس أحلامنا
مثلَ زوبعةٍ
بعثرتنا
وألقتْ
علينا حطاماً
من الشعر
والحبِّ
فكيف النهارُ المعبَّأُ
بالأمنيات...
سيرجعُ مثل صبيِّ
الحكايةِ
يقفزُ مثل غزالٍ حرونْ
لماذا نلمُّ المآسي
كما خبّأتْ بقجةُ امرأةٍ
ذكريات السنين
كأنَّ المساء مصبٌّ
لبطشِ النهارِ
وحرقتهُ
في اكتناز الشجون
فإن هبّت الريحُ
فاضتْ بأنفاسه
خيبةُ العاشقين

مساء -٢-

على كتفيَّ
يسيلُ المساءُ
ويجلس قربي كطفلٍ
يردّدُ بعض الحروفِ
ويتركُ أجملها للسهرْ
مساءٌ يرافقني
مذْ تهجّيتُ ضوءَ النجومِ
على كتفِ امرأةٍ
أنزلت لي ضفائرها
فاشتهيتُ الصعودَ
قليلاً



لأقطفَ من غرّةِ الشمسِ
باباً
لحلْم جديدٍ
وخاتمةً
لبهاءِ الشجر
أنا... والمساءُ
نبعثرُ أوراقنا في يديكِ
فيصبحُ ليلي غناءً
ونافذتي
مسرحاً
لضياءِ
يصبُّ لكِ الوردَ
بين الوصولِ
وميعادنا
في جنون السفرْ
هبيني السلامَ
ليلحقَ قلبي سراباً
تعذّر أن يترك الرملَ
في نارهِ
فتلاقتْ على الوهمِ
ناران بين
نزيف الصور
يجيءُ المساءُ
خفيفاً على الروحِ
والذاكرةْ
إذا ما حَلمتُ
بأنَّ الفؤادَ يطيرُ
وحيداً
يوزّع عشقاً
على ليلِ
أحلامنا العابرةْ
ويحملُ عنّا
شرودَ الأحبّةِ
بين الحقائبِ
دمعاً يغلّفُ
هذا الفراقَ
ويُطلقُ أسرارنا
في حكايا الزهَرْ
يجيءُ المساءُ نديّاً
كطير
يسافرُ بين الغمامِ
يحطُّ قريباً
من الذكريات
يباركني مثل أمٍّ حنونٍ
ويرشقني
بالسؤالِ عن الحبّ
إنْ أتعبتْه خيامُ الضجرْ
فيفتحُ درباً
قليل الكلام
يعلّقُ أوقاتنا
بالنجوم
ويغسلُ ضحكتنا

بالمطرْ
يجيءُ المساءُ
يفضُّ الحكايةَ حولي
«يفرْفطني»
حبّةً
حبّةً
في أقاصي السحرْ
فأُلبسُ يومي شراعاً
ونافذةً
لزواج القمرْ.

❁ ❁ ❁

عميقاً كأسرار التجلي

محمود حامد

هل تقرأُ الأفكارُ
مقلةَ عاشقٍ،
وتغوصُ عبر التمتمات شفاهُ
هل يفهمُ اللغة الشبيهةَ بالندى
إلا أنينُ الوردِ فوق ذراهُ؟!
إن مدّ صوبَ الغيم كفّاً عاشقاً
ثارَ الغمامُ... ولوّحَتْ كفّاهُ
لو مالَ طيرُ القلبِ
صوبَ يمامةٍ
ماذا ستروي في الهوى عيناهُ؟!
لكأنها سر التجلي، نظرةٌ
تسري بذاكرةِ الحياةِ،
وآهْ

هو ذا لقاءُ العمرِ يأتي عابراً
كمسافرٍ في الريحِ ضلّ خطاهُ
ألقى إليها بسمتين مغادراً
ومخلّفاً في صمتها ذكراهُ
فتغرّبت كل الحدائقِ بعدَهُ
وتجرّعتَ كل الدروبِ أساهُ
وهفَتْ إليهِ على النوى عصفورةٌ
ما كان أحلاها... وما أحلاهُ
هو طائرُ الوطنِ السليبِ تبثّهُ
شكوى الهوى، ويبثُّها شكواهُ
مالت بدمعتِها على شبّاكِها
وكأنها لا تستميلُ سواهُ
طيرٌ يمر من المنافي خلسةً

- العمل الفني: الفنان ناصر زين الدين.



ويقبّل الأرضَ التي تهواهُ
تقفُ الرياحُ ويسألُ العشبُ الذي
يمشي إليهِ فمن يكونُ تراهُ؟!
هذا الذي تثبُ الدروبُ لخطوهِ
والقُبّراتُ تُجَنُّ حين تراهُ
والزعترُ المشتاقُ يهمسُ صاخباً:
أترى يجيءُ... وها هنا ألقاهُ!
يا طائرَ الزيتونِ كيف هَجَرتنا؟!
جرحاً ينزّ الحزنُ فوقَ ثراهُ
كيف استعرتَ دماً ونبضاً من ثرى
وطنٍ بديلٍ واستبحتَ حماهُ
كيف استمالكَ في المنافي ليلها
واستعذبتكَ على الجراحِ رؤاهُ؟!
يا للجليلِ وقد ترنّحَ عاتباً
يهوي فتسندُ جانحيه دماهُ
أترىَ مضى زمن الرجالِ وقامَ مِنْ
تحتِ انكسارِ الرايةِ الأشباهُ؟!

كان الثرى العربي ملعبَ خيلنا
فإذا به
فوق الذي نخشاهُ
وطنٌ توزّعُهُ الخرائطُ بيننا
رملاً يحاصرنا أسىً، ومياهُ
والأرضُ والدّمُ والعروبةُ كلها
هل تمّحي... إن كُمَّتِ الأفواهُ؟!
شيءٌ تعمّقَ في الجذورِ فهل لنا
في لحظةِ المأساةِ أن ننساهُ؟!
شيءٌ خرافيٌّ يُرادُ لنا به
أن نمسخَ التاريخَ من معناهُ
فسلوا طيورَ الأرضِ عن أوطانها
من أجلِ عشٍّ تستميتُ فداهُ
أأقلّ نحنُ حميّةً منها، وهل
كلٌّ يغني في الهوى ليلاهُ؟!
هذا الذي شاؤوهُ عنا دائماً
فمتى ننفّذُ نحن ما شئناهُ؟!

تعبتْ على الأسلاك وقفةُ عاشقٍ
وفمٌ تعثّرَ بالحنينِ نداهُ
وصل السماواتِ الطباقَ ولم يصلْ
سمعَ الضمير المستباحُ صداهُ
أأشُكّ في أرضِ العروبة كلها
ولمن أنادي بعدها: أماهُ؟!
فإذا بنهرِ عناقها يجتاحني
حتى تذوبَ على العناق يداهُ
ينشقّ عنك الياسمينُ كأنهُ
دمن يحيكُ الصبحَ فوق سماهُ
أو أنّ نهرَ بنفسج ما بيننا
قد شقّ في غسقِ الضحى مجراهُ
ما كان زلفى أن نجاملَ في الهوى
أو أن يثورَ الجرحُ في منفاهُ
هي في صميم صميمنا حتميّةٌ
قد شاءها دمنا، وتلكَ مناهُ
لو جرّدوا هذي القصائدَ من دمي
أيظلّ يشرقُ بالعذوبة فاهُ؟!
يهوي أنينُ العشب فوق سفوحه
ويظلّ ينزفُ في السفوح شذاهُ
نمضي فتعرفنا الجهاتُ جميعها
ويطلّ من ليل المتاهِ متاهُ
ما أثقلَ اليومَ الذي يمضي بنا
من دون عينيها، وما أقساهُ
خمسونَ عاماً، والمسافةُ خطوةٌ
لم تعبر الوهم الذي عشناهُ
خمسونَ عاماً لم تغادرْ حلمنا
أو تستتِر عبر الركامِ جباهُ
خمسونَ عاماً
في ضمير الدهرِ نقراً
ما تيسّر من كتابِ البرتقالِ
ولا نعي فحواهُ
لا ندّعي
أنّا فهمنا في كتاب العشقِ
أسرارَ التجلي إنما
في حفنة علوية تدعى وطن
سنظلّ نملكُ كلّ أسرارِ الهوى
عبر الزمن
ونظلّ نسألُ: ما نكونُ ومن نكونُ
وكيف نصبحُ أمّةً
ملكت مفاتيحَ الوجودِ المشتهى
لولاهُ؟!
فلكَ الجلالُ بما وهبتَ
من الجليلِ لعسقلانَ
لكلِّ شبرٍ في الثرى العربيِّ
يا الله

❁ ❁ ❁

الشعر...

فيليبي غارسيا كينتيرو

Felipe Garcia Quintero

مختارات شعرية

ترجمة: عبدو زغبور

الدجاجات

إلى ذكرى غيجيرمو دي خسوس كينتيرو

هذه الطيور الخرقاء كبرت برفقتي في فناء
البيت، مع ذلك لم تستحق مني
أيّ فكرة من قبل.
الآن فحسب أتذكرها برفقة الصمت المتبقّي
من أماسي الصيف الطويلة
تلك لأنني نبشت الأرض معها، الذرة ملأت
يديَّ بالشموس حبة حبة.
تسلقتُ الشجرة مرات عديدة حين كنت طفلاً
وهززت ذراعيّ بقوة،
مقوقئاً بسعادة لحصولي على أوَّل بيضة
دافئة متناسقة البياض،
بالمناسبة، ليست هي الطيور التي رآها
بودلير فينا.
لا تحمل كذلك فضيلة عندليب جون كيتس،
هذا الطير ليس مقدراً له الموت.
أقلّ من ذلك حظ قُبّرة كيسيب، ولا تحتفظ
بشيء من القدرات الثلاث عشرة
التي سجَّلها ويلاس ستيفينز حول الشحرور.
لاشيء من هذا نقارنه بالدجاجات.
ما من نسل أو صفة مميزة لها أكثر من أنها
تطأ الأرض معنا، وتخطو
دائماً في الأرض وهي تنقر في آنية فارغة من النجوم.
وكما نحن اليوم، هي أيضاً في يوم أصبح
بعيداً، فقدت الطيران

- العمل الفني: الفنان ناصر زين الدين.

دون أن تفقد الصياح للحقول.
منذ ذلك الحين لم يضلّ المزارع الفجر والاتجاه أبداً في وحدته.

البقرة

١

البقرة تقضم العشب
ونَفَسها ينفض ضوء الغبار القمري.
مرتعشة هي الموسيقا بين قائمتيها،
عميقٌ تنفّس الريح.
الذيل الذي يطرد الذباب
يطفو، يجدّف.

٢

البقرة تنادي حين ترى بعينيها الواسعتين المفتوحتين.
البطء، وليس العشب، الذي يدعو للتأمل في الظل الصابر.
ألمس الأرض التي تجمعها بالسماء.
جبل من هواء فحسب، حيث تلتقي الفكرة ويهوي الصمت.

٣

في أعلى الجبل،
بقرة، بلا حراك، وحيدة ترعى.
عيناي تبحثان عن ملاذ في ظلها.
بقرة الطفولة المقدسة
فوق السهب المرتفع، في السحاب تقريباً.
قليلاً من هذا البريق يلمس يديَّ،
بعد ذلك فحسب، أرى الأفق الجديد في كل حجر.

المعزاة

لقد تكلّمتُ إلى المعزاة، مثلما فعل أمبرتو سابا.
ومثلي أنا اليوم، كانت هي وحيدة في المرج، مقيّد مثلها كذلك
في الليل إلى رباط قديم، متخمة بالعشب.
مبلل بالمطر وأثغو مثلها.
ثغاؤها هذا، مثل القصيدة الآن، أخوية مع ألمي. ربما
لأني تكلّمت أولاً ركنت المعزاة إلى السكينة
ولأن الألم أبدي، يقول الشاعر،
فإن له صوتاً واحداً ولا يتبدَّل أبداً.
سمعت صوتي في تأوه المعزاة في عزلتها.

فتاة الريح

إلى باولا

التي تَعْبُر تحت الشمس وليست ظلاً.
ما من مطر يسكتها
وما من صوت يكتبها
لأنها ضوء النشيد.

هكذا مشيتها بين الزوايا
تحت أفاريز عالية لشوارع غائبة.
في أعماقها الخصبة، حيث ترعى الرغبة،
تزهر فتاة الريح.
في المسافة الهاربة للسحاب
أراها تستريح، تخفق بين الحجارة،
فوق جلد الماء حيث تختصر الهواء.
شعرها المجنون، مثل البسمة في يديّ الخرقاوين.

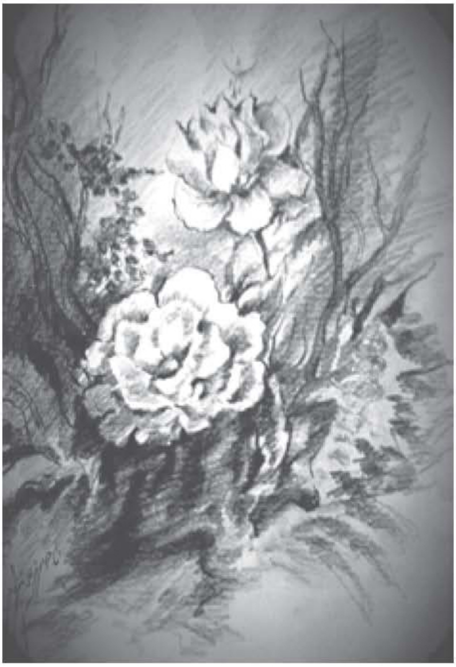
نجمة الرجل الحزين

سعادة الرجل الحزين لا تقوم على الضحك.
يسعده قليل من الابتسام.
ويمكن أن ينتابه شعور بالفرح حين يضحك.
الابتسامة غريبة دائماً عن الجسد الذي يطلقها
مع أنها ناجمة عنه.
في حين تستمر موسيقاه،
كل هواء الزمن،
مثل ارتداد الصدى في الهواء،
هو نبض أبدي.
سعادة الرجل الحزين تكمن في صمته.
وردته هذه التي تُذبل كل شيء.
لم نكن نملك شيئاً قط. لم يكن لنا شيء أبداً.
على متن الهواء كله، قطعان بعيدة عن سيدها.
الريح ليست سوى ريح في العيون المدفونة.
إذا كبرنا أحراراً مع ما فقدناه، لماذا إذاً
الشكوى أمام
الوصول الملتبس إلى كل مرفأ جديد، للسنين
التي تعبر
الابتسامة مثل السماء، دون بهجة؟
لكن الآن ينبت العشب الطري من الشفاه
المغلقة.

العمق، الهواء

لانهائي التفكير الفارغ.
عتمة الغياب.

الظل،
مرآة تعكس نظر مَرآه.



حين أقول، حين أصمت،
رعب أن أكون اثنين.

سفر

العينان ممتلئتان بالتراب
والدرب فارغ.

ضوء فوق الحجر

كم هو مضيء الليل وكم هو جميل في الحلكة.
هكذا يختفي الظل عن كل ما هو غائب.
لون متعب هو صوتي الذي يطفو، ويبتعد عني
لكي يكون معي على انفراد.
بعيد وصامت؟
حين تكف السماء عن النبض أرى البرق يتجلّى
وبعماء ينفجر في غبار مضيء.
رأيت ما يرتجف بالخوف دائماً.
حالك ما أنظره في الكلام.

مثل طفل أعمى
أجوب البيت باللمس. أتنصّت بعصا الصمت فراغ عظامه.
أمضي في الممرات متلمساً بين غبار الظل الذي يجهله الفجر.
لا يدخل الليل إليّ، يخرج مني.

فراغ الهواء

١

في الموت الكلمات إلى الموت.
دخان النصر، ضريبة العظام، ومزيد من العظام.
على قمة الهواء، أسأل الصدى المحطم للسماء.

٢

صمت الجسد:
العري الذي تنام فيه، الحلم الذي يغطيك.

٣

لو أن صدى الدرب يجيب على صمتنا
وكأننا حجارة النهر المهجور من مائه.
لو أن الموت يبتعد مع الغناء. قلت لنفسي.

٤

إلى درب الصوت الفارغ. صوتي منك، ولك.
رغبة مثالية في أن أكون لا شيء.

٥

الإيماءة لا تكاد تكون اسماً آخر هو وجه.
وفي مجموع الفراغ يلتمع ما تبقى من الجسد.
لكن ما يودّع اليدين ينبت من اليدين،

هل هو غياب الكتابة؟

٦

نعم، أنظر إلى عينيّ: إدمان الظلام.
والجسد ما يصرّ على الحياة – الماء أولاً، نبع قديم –
الطريق الوحيد المكتوب في الليل.

٧

صليب اللانهاية،
من وضع السماء في اسمك؟

٨

الموت يجعل منك حيواناً متواضعاً. أكرر.

٩

إذا كان كل ما يصمت عطراً، ففي وردة الانتظار
تزهر الشوكة.

١٠

مثل حمّى النهر، أتسكع الآن عارياً من حجر إلى حجر،
دون أن ألمس في النهاية أبواب الصلاة.

١١

أوه، الريح في الحجر: صمت الهواء.

١٢

وسعيداً مضى الطفل ضائعاً بين الجموع.
في ظل الظهيرة يلعب في متاهة التجوال.
مع الصلاة يأتي ليلي، يصل مع بكاء الجسد الأخرس.

١٣

حيث تحلم الطفولة، تستيقظ النظرة إلى جانب الحجارة.
والخوف بين الأشجار، أوراق أخرى.

١٤

استقبل الغياب من هذه اليد التي تنتظر.
اسمع يدك وهي تزرع جسدك في الخوف.
دحرجة الحجارة: موسيقا إنسانية.

١٥

هل اللغة بيت؟
أحياء في الحياة؟

١٦

حين الأشياء تُصمت الأشياء، الذي اعتزل العالم فحسب
ويتكلم عن عالمه يفهم كل هذا الصمت:
فراغ الهواء.
حين اللغة – ماء السقاية – هي حجر التضحية.

١٧

نفخة بعد نفخة، الحجر ريح
ويلتهب الهواء، نفخة بعد نفخة،
في الدم لهيب الجسد.

١٨

يعود السؤال بعيداً عن صداه. قلت لنفسي.
يـا للمرآة كيـف لا تتوقـف عن الكـذب بأننا أحياء. أكرر.

١٩

معرفة العلوّ: حيوان إضافي
الهواء.

٢٠

ما هي صلاة الأحد سوى الصوت المكتوم
للذي يمسك بعود ثقاب الحياة في يديه، مثل ضوء
من الرماد للشفاه، حيث الأحمر لا يحرق.

٢١

وميتا يطفو النهر فوق الماء.

٢٢

أسأل عينيّ عن نفسي.
بصوتي – راعي الهواء – أعانق بصمت
هذا القلب المنهك من التكرار دون أن تتوقف نهايته.

٢٣

لكن، لمـن أسلّم خراب الصـوت، حجراً بعد حجر؟
هذا الوجه حيث لم نكن أبداً.

٢٤

جسد منزوع الأوراق
الهواء الذي أتنفس.

٢٥

الصوت المعتم يمشي بين الخطوات.
وظلي –فراغ مشتعل– هو انتظار الجسد.

٢٦

الفراغ، هذا الجبل من الهواء.

❁ ❁ ❁

السـرد...

إكرام الميت

عبد الكريم ناصيف

كنا نلعب أنا وأبو صادق المنقلة، وكنا كالعادة يمازح واحدنا الآخر «أبا صادق! اسمع مني اذهب وتعلّم اللعب من جديد، ثم تعال لاعبني» أقول له بعد أن أغلبه... فيرد «الله! الله!! يا أبا إسماعيل... نسيت البارحة... ثلاث مرات غلبتك دون رد!» ونضحك... ثم ينكش واحدنا الآخر بغلب سجله عليه قبل شهر أو ربما سنة، فديدننا أنا وأبو صادق أن نلتقي كل يوم في بيتي أو بيته نلعب المنقلة ونتسلى، رفيقَيْ صبا عاشا سنين طويلة معاً إلى أن بلغا الستين ونيف، فتقاعدا عن كل عمل، ليحل محلهما الأبناء، يقومون بأعمال الأرض وزراعتها، كما كنا نقوم بها نحن، وقد وجدنا آباءنا على سُنّة فاتبعناها. هذه المرة كنا في بيته، وكان قد مضى علينا أكثر من ساعتين ونحن نلعب. أغلبه ويغلبني، أمازحه ويمازحني، ولا نفتأ نتذكر قصة مضحكة أو حادثة مسلّية، يذكّر بها واحدنا الآخر ونضحك، إلى أن شعرت فجأة بنفسي تجيش، ومعدتي تصاب بما يشبه الغثيان، وكأنني على وشك التقيؤ... «ما هذا؟!» سألت نفسي دون أن أدع أبا صادق يلحظ شيئاً «آخذ برد؟ اذهب إذن إلى أم إسماعيل، تسخن لك الماء مع الملح وتغسل لك رجليك، فتغسل معهما البرد من جسمك»، ثم لم أدر كيف انتهى «دق» المنقلة... لأعتذر من أبي صادق متعللاً بأن معدتي تزقزق عصافيرها، وأسرع باتجاه البيت.

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.



نفسي «تعوُّف»، شعوري بالغثيان يزداد حدة، وخطواتي تتباطأ، بل عيناي تزوغان قليلاً... حتى خشيت أن أسقط في الزقاق ويشمت بي الأعداء... أجل إن رآني أبو رمضان معفراً بالتراب سيسر كثيراً أو سيشمت. «أعطني ابنتك لرمضان على سنة الله ورسوله» قال لي بنبرة من إلحاح، لكنني رفضت «رمضان عطال بطال، سكرجي قمرجي، لا أأتمن عليه ابنتي»، وجن جنون الرجل، صار عدوي منذ ذلك الحين... «هيا... أسرع أبا إسماعيل فلا تسقط أرضاً» خاطبت نفسي محاولاً شد همتي، لكنها لم تنشد، بل ازدادت ارتخاءً، إلى درجة صرت أستند معها على حيطان الدور إلى أن وصلت في آخر رمق!!! «الحقيني أم إسماعيل... سخني لي ماء وملحاً... لاحقني برد... بسرعة... بسرعة» قلت لها وأنا أتجه إلى أول حشية في الغرفة... فزعةً نظرت المرأة إلي، وأنا أرتمي ارتماء على الأرض، ثم ازدادت فزعاً حين تفرست في وجهي وارتدت مسرعة «يا ويلي... وجهك أصفر مثل الشمع... استرح... استرح... ريثما آتي بالماء...».

جيشان نفسي يشتد، زوغان عيني يزداد حتى لأرى حائط الغرفة يتراقص، وكأنه ألسنة من لهب، ثم يرتفع ذلك «العوفان» من معدتي حتى المريء... الحلقوم... إلى أن شعرت به يصل إلى رأسي، فيسدل على الدماغ هناك ما يشبه الحجاب الأسود السميك... ثم يتوقف الدماغ عن الإحساس بشيء... «أتراه تعطّل؟» لا أدري... كل ما أدريه أنني شعرت باسترخاء عجيب في جسدي كله... وقد استلقيت على الحشية بكامل طولي... دون أن تظل لدي أيّ قدرة على فتح عيني أو الرؤية، أو تحريك أي طرف من أطرافي... «أتراني شللت؟» تساءلت وأنا أحاول أن أحرك يدي، رجلي... لكن عبثاً... الحجاب الأسود يقف كالحاجز بين دماغي الآمر وأعصابي التي تنقل الأوامر إلى

الأطـراف... مرتين، ثلاثاً حاولت، لكن دون جدوى... فأقلعت عن المحاولة وكل ظني أن نوعاً من السبات أمسك بتلابيبي، ولا فائدة من أيّ محاولة للإفلات منه... فاستسلمت، وقد استلقيت على الحشية لوحاً من خشب.

مر وقت، لا أدري كم... عشر دقائق... عشرون... ثلاثون، لم أسمع فيها صوتاً ولم أحس بحركة، أتراني فقدت الوعي؟ أيضاً لا أدري... لكن جاءت لحظة سمعت فيها صوت أم إسماعيل ينادي «اجلس أبـا إسماعيـل... أغسل لك رجليك»... صحيح... يجب أن أغسل رجلـي بالماء والملح... «انهض يا أبـا إسماعيل» قلـت لنفسي لكن دون أن أشعر بأنني قادر على ذلـك. «يا ترى هل صرت عاجزاً عن الحركـة؟» أم إسماعيـل تمسك برجلي، ترفعهما إلى طست الغسيل، ثـم تبدأ بسكب الماء الحار... أشعـر بالماء الحار... أشعـر بحركة يديها على مشط قدمي، أصابعي، القسم الأسفل من ساقي... كما أسمع صوتها... «لا تخف أبا إسماعيل... الآن يروح البرد... وترجع كعادتك مثل الحصان» لكن شيئاً كالدهشة يطغى على دماغي... «أعود كالحصان؟ معقول؟ أنا الذي لم يعد يستطيع الحركة... كيف سأعود كالحصان؟» لكن صوت أم إسماعيل يقطع فجأة سلسلة أفكاري وهي تشجعني «هيا... انهض... أم تحب كعادتك أن تتدلل؟» أحث نفسي على النهوض، على فتح عيني، تحريك يدي أعطي بهمـا إشارة لها، لكن لوح الخشب لا يستجيب لذلـك... فأشعر بحركة يديها وهي تتباطأ، كأنما هو التعـب أو اليأس أو شـيء آخر داخَلَ حماستها فخفـف من إيقاع الحركة. «حسـن... ارتح قليلاً... ريثمـا أعد لك الغداء... نم... فالنوم راحـة للجسد» قالت وهي تخرج قدمي من الطست، ثم أسمع وقـع خطاهـا، وهي تخرج من الغرفة ثم تبتعد إلى أن يختفـي الصوت... هي ذاهبة إلى المطبخ ولا شـك... المطبخ في أقصى فناء الدار فكيف أسمـع وقع خطاها بعد؟ ستعود إلي بصحن فاصولياء خضراء... أنا أحب الفاصولياء الخضراء، وقد وقع موسمها عندنا... بالأمس، جاءت ابنتي «بنقّال» منها من خضرة البستان... وأم إسماعيل ماهرة في طبخها... الفاصولياء من طبخها تأكل أصابعك وراءها... أجل سآكل الفاصولياء اليوم وغداً، فلا شيء أطيب منها عندي.

«جـدي... جدي» هذا صـوت جميلة ابنة إسماعيل... تأتي كعادتهـا لتأخذ مني حبات المربى أو الكراميـل التي آتي بها عادة... أحاول أن أرد علـى النداء، لكن مرة أخرى اللوح لا يستجيب. «أين المربى جدي؟» لكن الجد لا يجيب... تهزه بيدها المرة تلو المرة، لكن دون جدوى. فالجد لا يتكلم، لا يتحرك، لا يفتح عينيه بل لا يعطي أيّ إشارة على أنه يسمع النداء... لحظة ثم أسمعها تنفتل على عقبيها وهي تغادر الغرفة صائحة «أبي... أبي... جدي ميت.» «ماذا تقولين؟» «أسمع صوت الشاب

وهو يرد عليها زاجراً، ثم حركته وهو يسرع إلى حيث أستلقي صائحاً بشيء من ذعر «أبي... أبي!!» لكن أباه لا يرد ولا يصد، ويسرع إلى رجلي، يدي، يحركهما ليجدها كلها وقد صنعت من خشب. مرة أخرى يصيح «أبي... أبي...» مرة أخرى يحضن الجسم كله، وكأنه يحضن قربة لبن... لكن مرة أخرى يظل الأب لوحاً من خشب، لا حركة ولا إشارات ولا كلام... «أمي!!» يصرخ صرخة كأنها من فم سكين «أمي... أبي ميت...» ثم أسمع وقع خطوات تسرع إلى الخارج كأنما يستنجد بالأم ويستمد منها قوة وعزيمة.

- «ميت!! بعيد الشر» أسمع صوت الأم وقد اقتربت من باب الغرفة... «الآن غسلت له رجليه بالماء والملح»... لا سمح الله لا سمح الله... يموت؟».

- «غسلت له رجليه... لكن هل تحرك؟ هل تكلم؟».

- «لا... لا» قالت بصوت مرتعش هذه المرة وكأنما داخله الخوف...

- «ما آخر كلمة قالها لك؟».

«سخني لي الماء والملح واغسلي رجلي»...

- «بعد ذاك؟».

- «بعد ذاك جئته بطست الماء، غسلت رجليه وهو ممدد كالخشبة..».

- «كالخشبة؟».

- «أجل... لم يتحرك... لم يتكلم» أجابت الأم بصوت أسمعه يزداد ارتعاشاً وخوفاً. «بل هو مذ وصل... كان وجهه أصفر كالزعفران».

- «زعفران!! يعني لا دم... يعني توقف قلبه».

- «يا ويل ويلك يا أم إسماعيل، عمود بيتك انهدّ!! رفيق عمرك راح...» بدأت أم إسماعيل الندب بصوت أفلتت له العنان، ربما لتسمعه نسوة الحارة ورجالها، صبيتها وبناتها، بنتاي الاثنتان... زوجة إسماعيل... أسمعهن ينضممن إلى أم إسماعيل ندباً وولولة، ثم يزداد عدد الجوقة إلى خمس فسبع فعشر نساء... ثم يمتلئ فناء الدار نحيباً وضجيجاً... رجال، صبية... ربما الحارة كلها اجتمعت على النبأ- الصاعقة كانت النداء الذي سمعته يأتي من بعيد... من مئذنة الجامع، إذ اعتادت القرية أن تعلن منها أهم أنبائها...

أبو محسن، أبو شهلان، بل حتى أبو رمضان يصلون... يدخلون الغرفة، ينظرون إلى لوح الخشب المتمدد على الحشية، ثم لا يكفون عن أن يرددوا «الله يرحمك يا أبا إسماعيل... الرحمة على

روحك يا أبا إسماعيل... عبارات راحت تتردد فوق رأسي... لكن لا أدري إن كان أبو رمضان قالها بشماتة أم بحسرة، إذ كان صوته منخفضاً إلى درجة لم أسمعه إلا بالكاد... لكن حين وصل أبو صادق سمعته يصرخ «مستحيل... أبو إسماعيل مات؟ مستحيل... قبل نصف ساعة كان يلاعبني المنقلة ويمازحني» ثم أسرع إلي يرفع يدي عالياً فتسقط أرضاً مثل حجر ترميه في بئر... يا إلهي!! صحيح... هو ميت!! أبا إسماعيل!! أبا إسماعيل، ألم تقل إنك جائع وتركت اللعب كي تتغدى! كيف تموت هكذا فجأة؟ كيف تتركني هكذا!؟ دون إذن دون وداع» وبدا كأن أبا صادق سيقوم بوصلة ندب، مثل النساء اللواتي كان يتزايد عددهن تزايد الثواني والدقائق... لحظة هدأ فيها العجيج والضجيج... «ماذا حدث؟» سألت نفسي وأنا لا أملك من حواسي الخمس أو الست أو السبع، لا أدري كم عددها سوى حاسة السمع تصلني بالحياة، تطلعني على ما يجري حولي. لكن أحداً لا يستطيع الدخول إلى حاستك هذه كي يعلم أنها ما تزال تعمل، ومن ثمّ، يدرك أن فيك شيئاً من حياة، أنك ما تزال على صلة بالناس الأحياء الذين يتكلمون ويتناقشون... باستطاعتهم أن يروا عينيك تنفتحان، يديك تتحركان، صوتك يلعلع فيدركون أنك ماتزال على قيد الحياة لكن كيف تقول لهم أذناي تعملان، أنا أسمعكم، فيدركون أنك ما تزال بين الأحياء؟

أخيراً أسمع صوت الشيخ موسى، وقد جلس القرفصاء عند رأسي تماماً، تلمس وجهي، رفع يدي ثم قال «الله يعطي، الله يأخذ... إلى جنة الخلد يا أبا إسماعيل»، ثم أسمع خطاه وهي تبتعد إلى أن صارت عند العتبة ولا شك. هناك أعلن «يا جماعة ترحموا على الرجل، فقد استرد الله وديعته». بصوت واحد سمعت همهمة كهمهمة جيش زاحف تردد «الله يرحمك يا أبا إسماعيل». ثم صوت الشيخ من جديد «يا جماعة، إكرام الميت دفنه، لذلك علينا الإسراع بتحضيره كي نأخذه إلى مثواه الأخير... التراب، منه نأتي وإليه نعود». موجة من ذعر شعرت بها تجتاح روحي كما تجتاح مياه الطوفان مسيل واد «أيدفنوني؟ لكنني لست ميتاً... يا جماعة أنا على قيد الحياة... أنا مازلت أسمعكم... فلا تعجلوا بدفني». رحت أخاطبهم دون صوت، دون حركة، دون حتى إشارة تلفت نظر أحد أو سمع أحد...

أم إسماعيل تدخل مع القريبات من النسوة بأصوات ندبهن، وكأنما جاء دورهن في توديعي... هي تجلس عند رأسي فتندب... بنتها الأولى عند كتفي اليمنى... الثانية عند كتفي اليسرى، وأخواتي، وبنات عمي، وخالي، كلهن جئن يودعنني الوداع الأخير... أسمع الأصوات حزينة، متفجعة تصيح وتولول... أبذل المستحيل كي أقول لهن «لا تفعلن، أنا لست ميتاً... أنا لا أستطيع

الحركـة فحسـب... لا أستطيع فتح عيني، لكنني لست بالميت» لكن أظـل خشبة مسندة، لا أتكلم، لا أتحـرك... الرجـال في الفناء، في الغرف الأخرى، يعدون الكفـن، التابوت، الماء كي يغسلوني، فأذهـب إلـى ربي طاهراً مطهـراً... لا دنس ولا وسـخ. أسمع جلبة في الفنـاء، حركة هنا وهنـاك، همهمـات تقترب وتبتعـد... أود فجأة لو يصفعني أحـد على وجهي... أشعـر أن لطمة ما، صدمة ستعيدنـي إلى وعيي، لكن لا أحـد يقترب، لا أحد يمسّني. حتى نبضي لم يلمسه أحد... صحيح هو خافت ضعيف كدبيب نملة لكني أشعر به... الدم يتحرك في عروقي، أنا على ثقة من ذلك، قلبي مـا يـزال يضخ بتؤدة وبـطء، بطء خطوات عجوز متـداع... وإلا لكان دماغي قـد توقف... يقولون الدماغ لا يعيش من دون دماء ولا يعمل بغير تروية... هذا يؤكد أن الدماء تصل إليه... أنا لم أبرد بعـد... صحيـح أنني لا أستطيع معرفـة درجة حرارتي لكنهم يقولون الميت يبـرد، يصبح قطعة من ثلـج لا روح فيها ولا حرارة... يا إلهي كيـف أقول لهم اصفعوني... الطموا وجهي مئة لطمة... علني أستطيع الصراخ، فتح عينـي... لكن النسوة لا يلطمن ولا يصفعن، بل ينتحبن ويذرفن الدموع.

فجـأة تدخل الغرفة جلبة جديدة... تتحـرك النسوة بعيداً... يخف النواح والبكاء... ثم يرفعني برفـق أربعـة رجال... اثنان مـن تحت الإبطين، واثنان مـن تحت الرجليـن... يضعونني على لوح خشبـي... أشعـر به قاسياً تحتـي... أقول في نفسـي «لماذا الرفـق أيها الرجال؟ كونـوا عنيفين قليـلاً... اضربونـي على وجهي، شدوني من شعري، الطموني على صدري» لكن أحداً لا يضرب ولا يشد ولا يلطم... بل يحملونني مسرعين إلى غرفة أخرى... ومن جديد يرفعونني إلى طاولة... هذه طاولة إسماعيل... أنا أعرفها جيداً... يجلس إليها أحياناً مع أسرته الصغيرة إن أحبوا تناول الطعـام علـى انفراد... إذن علـى الطاولة سيغسلوننـي... وللحظة من الزمن، أشعـر بدفقة أمل. يقولـون يُغسل الميـت بصب طاسة من الماء الساخـن ثم طاسة من الماء البـارد، علَّ الفارق في الحـرارة يجعله يجفل، يفيق من غيبوبتـه... إن فعلوا هذا معي، ربما أنتفض وأصرخ في وجوههم: إكـرام الميت أن تنتظروه برهة من الزمن حتى تتلمسوا جسده، تتيقنوا من أنه بارد برودة الموت، أو تأتـوا لـه بطبيب، يفحص نبضه، يبتُّ فـي أمره، فسماعة الطبيب تكشـف أضعف نبض، تجعله يحسـم الأمـر بسهولة: هل الرجل في غيبوبـة أم في عهدة عزرائيل؟ لكن مـن أين يأتون بطبيب؟ الطبيب في المدينة وأقرب مدينة عنَّا تبعد ثلاثين كيلو متراً!!

برفق أيضاً جردوني من ثيابي... صامتين، لا ينطق أحد منهم بكلمة. فللموت رهبة، ومع الرهبة لا يتكلـم الإنسان، ثم فجأة تنسكب علي طاسة الماء الساخن، والشيخ موسى يبدأ الهمهمة بشيء.

يقولون إن هناك صلوات وأدعيات يقرؤها الشيخ لدى غسل الموتى، لكن لا أخفيكم أنا لا أعرف شيئاً عنها، إذ لم أكن أكره شيئاً كحضور مراسم كهذه: غسل موتى، موالد دينية... أمور لم أكن أقاربها البتة... أنتظر بلهفة الطاسة الباردة، لكنها تجيء ساخنة، بل تكاد تحرق بشرتي... ويخيب أملي، بل أشعر بالحسرة تملأ قلبي... وأتساءل في سري... لماذا تبطلون تلك العادة... إنها نابعة عن حكمة فلماذا لا تعملون بها؟ أخاطبهم لكن لا أحد يجيب، فشفتاي مطبقتان كمصراعي نافذة صدئة قديمة، وهمهمة الشيخ مستمرة... عشر... عشرون طاسة لا أدري كم انسكب علي... حاولت أن أعدها... لكن بعد العدد عشرة، بدأت تختلط علي الأمور... الماء الحار يطلق بخاراً... لا شك أنه ملأ فضاء الغرفة، أحاط برأسي... ضغط على دماغي فاسترخى... ذلك الرمق الباقي لديه من نشاط وهمة سحبه البخار... بل سحب كل بقية من همة في جسدي... فغدا كل شيء فيه مسترخياً مرتاحاً، وكأنما سلم أمره لله، قانعاً بما يريد منه الناس... راضياً بما يفعلونه به. لذلك، ربما، لم أحتجّ حين ألبسوني الكفن، ولم أعترض حين نقلوني إلى النعش، مددوني داخله ثم أطبقوا الغطاء... خلال لحظات شعرت بنفسي أرتفع عن الأرض... رجال أشداء تعهدوا بحملي إلى المقبرة... ثم اشتدت ولولة النسوة وندبهن... وهن يودعنني عند باب الدار ولا شك... فالعادة هنا لا يذهب بالجنازة إلا الرجال. أما النسوة فيبقين كي يبكين ما طاب لهن البكاء. يخفت صوت الولولة، ويرتفع صوت آخر يخشع له الناس جميعاً... أحدهم يرتل القرآن الكريم، أنا أحب صوت الترتيل... ألهاكم التكاثر... حتى زرتم المقابر... فتعود إلي الأفكار: حقاً تلهينا الحياة عن القيام بواجباتنا الدينية، عن ذكرنا لخالقنا سبحانه وتعالى، تشغلنا شؤون الحياة... الأرض... العمل... المرأة... أجل... كثيراً ما شغلتني المرأة... منذ أن بلغت... صارت الأنثى ضالتي... ننصب أنا ورفاقي لهن الشراك، ننتظرهن على الطرق إلى الحقول... نفاجئ واحدتهن وهي تحمل جرة الماء على رأسها عائدة من العين... الله كم أوقعت من الفتيات في حياتي قبل أن أتزوج أم إسماعيل... كنت ألتقيها في الليالي المظلمة، وراء حائط، عند تنور، آخذها بين أحضاني... أضمها، أقبلها، بل ذات مرة ألقيتها أرضاً، وكدت أفترسها لو لم تدفع بي آخر لحظة، وتسرع مبتعدة عني... ذلك ربما جعلني أسارع إلى طلب يدها... فقد هددتني بأن لا تراني بعد ذلك أبداً، بل حتى بعد الزواج لم يفارقني ذلك الذئب، ظللت أعشق النساء... لكن هذه المرة لكي أقطف ورودهن... أجني ما أستطيع من رحيقهن... فالمرأة متعة للرجل مثلما الرجل متعة للمرأة... فكم علي من ذنوب يا ترى؟ وكم سيحاسبني على ذلك ربي؟ هل سيأخذني إلى جهنم؟ يا إلهي!! نارك مخيفة، عقابك

مرعب... فسامحني يا ربي! لم تتح لي الفرصة كي أتوب إليك قبل موتي... لم تفسح لي حياتي كي أذهب إلى حج بيتك الحرام فتغفر لي كل ذنوبي... لكن ما هذا ذنبي يا ربي!! فجأة حدث كل شيء و... فجأة غبت عن الوعي... غيبوبة مخيفة دخلت فيها حتى ظنوا أني ميت، فأسرعوا يدفنوني.

موكب الجنازة بطيء الخطا. على وقع تلاوة الآيات يسير الناس، والكل خاشع، يعلم أنه في حضرة عظيمين كبيرين: القرآن والموت... لعلهم جميعاً يفكرون كيف ستكون ساعة كل منهم؟ كيف سيأتيه عزرائيل... يقبض على روحه مع المرض والوجع والعذاب، أم هكذا فجأة مثل أبي إسماعيل... يبدو أننا وصلنا إلى التل... حيث قبور القرية كلها... أبي هنا... أمي... عمي... إذن لن أكون غريباً في قوم هم أهلي... فلأمت... هكذا يريدون، إذن فليكن الموت. الخطا تتوقف... حركة الناس واضحة وهم يصطفون صفوفاً صفوفاً ولا شك... هذا أمر أعلمه، فلطالما اصطففت بجانب نعش، وسمعت الشيخ يصلي صلاة الميت، ونحن نردد وراءه كلمة آمين، طالبين كلنا من الله أن يشمله برحمته، يغفر له ذنوبه ويدخله فسيح جنانه... ها هي ذي الصلاة تبدأ، أسمع الهمهمة من كل جانب لكنني أتخيل تخيلاً ما يحدث... فجأة فك ذهني قبضة الاسترخاء عنه، بات كله تنبهاً لما يحدث... أتراه ذهب تأثير البخار والماء الحار؟ أنا لا أدري... ما أدريه أنني صرت أكثر تنبهاً، أحاول التقاط كلمة، تفسير همهمة... لكن دون أن تجدي محاولاتي نفعاً.

تنتهي صلاة الميت، يرفعون التابوت الخشبي من جديد. لا شك أنهم يحملونني إلى جانب القبر... هذا أيضاً أعرفه، فكم شاركت في حمل توابيت وحفر قبور! قبور... وتوقفت لحظة مبهوتاً... تراهم حفروا القبر؟ هل استطاعوا ذلك بهذه السرعة... لكنه القبر يا أبا إسماعيل... يعني هذه هي النهاية... أتعلم ما تعني النهاية؟ ما يعني الموت؟ لا... لا... لكنني لم أمت، أنا ما زلت حياً، عدت من جديد أفكر بالمصيبة التي حلت بي، أنا الميت الحي، أنا الذي سيدفنونني تحت التراب... يا إلهي!! ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟ يضعونني بجانب القبر... أشعر بذلك وقد كشفوا عني الغطاء ثم جاء الشيخ يلقنني ما علي أن أفعل في اللحد: «إن جاءك أنكر ونكير، وسألاك، فقل لهما الله ربي، والإسلام ديني، ومحمد نبيي...» لا... لا... قلت في نفسي رداً على ذلك... وقد شعرت أنها النهاية فعلاً... وأنه لا مفر... سيلحدني اللاحد في أسفل القبر ثم يضع فوقي الحجارة، ويهيلون علي التراب... حينذاك ماذا تفعل يا أبا إسماعيل... تلك اللحظة شعرت، وهم يحملونني لتسليمي للاحد، بقوة هائلة في جسمي... تدفعني للحركة، للصراخ، ربما... لفعل شيء ينقذني... ثم لم أشعر إلا ورأسي يرتطم بالتراب، فقد أفلت جذعي من يد اللاحد، لحظة استلمه من الرجال

فـوق القبـر... وانطلقت مني صرخة ألم... أجـل سمعت الصرخة، وقد ارتطـم رأسي بقاع القبر الصلـب... ثم شعرت بالقوة الهائلة تلك تدفعني لأن أمزق الكفن، أهب كالمجنون على قدمي وقد صـرت... «ربي كما خلقتنـي»... عينا اللاحد تقفزان من محجريهما... الناس حول القبر جاحظو العيـون، فاغرو الأفواه... وأنـا أصيح مرحباً يا أهلي... يا أصحابي هأنذا حي... فلا تعجبوا... أنا لـم أمت... كنت أسمعكم... أسمع كل كلمة وكل حركة... تريدون إكرامي بدفني على عجل... وأنا حي... أنا حي...».

فجـأة انفك السحر عـن المسحورين... وانطلقـت أصوات من هنا وهنـاك... «الحمد لله على سلامتـك يا أبـا إسماعيل... أخطأنا بحقك يـا أبا إسماعيل... فيما اندفع إلـي ابني إسماعيل... أبو صـادق... الأصحاب كلهم يأخذونني بالأحضان ويهنئوننـي بالسلامة ولكي لا أظل كما خلقني ربـي... عادوا يلفونني بالكفن... ثـم يحملونني ليس في التابوت الخشبـي، بل على الأكتاف، وهم يهزجون ويرقصون... ويغنون أغاني خيّل إلي أنني لم أسمعها في حياتي.

❀ ❀ ❀

مقتبسات من سِفرٍ تجاري

أحمد ناصر

دائرة المعارف السوفييتية الكبرى

- أهــلاً بابـن خالتي، الحمد لله على السلامة! -رفع «سالمٌ»، مدرّس اللغة الروسية نبرةَ صوته عند «ابن خالتي» تزلّفاً وتذكيراً للدكتور المهندس بصلة قرباه، بعد أن لمس تغيّراً بيّناً في جلده.

هـي زيارتـه الثانية للوطن، وكان قد أوصاه في الأولى أن يشتـري له «دائرة المعارف السوفييتية الكبرى» الصادرة بداية الستينيات من منصات الكتب المستعملة.

- هات، حدّثنا عن «السيوز- الاتحاد»!

- رحم الله أيام السيوز! لكنني بعد الانهيار الكبير، رتّبتُ أموري جيداً وتفرّغت تماماً للتجارة...

- وكيف هي أحوال الناس، بعد السقوط؟

- تـردّت أحوال الغالبيـة العظمى من الناس... تحوّلت سلطة السوفييت إلى ذئاب المافيات، أدفع منـذ سنوات «المعلوم» إلى إحدى العصابات، فأعمل وأنام قرير العين... الأمور يا أستاذ بنتائجها أحوالـي والحمـد لله ممتازة، أملُـكُ محلّيْـن تجاريَّيْن متجاوريـن... تصوّر بالأمـس القريب شغلتُ

- العمل الفني: الفنان علي الكفري.



أستـاذي البروفيسور مـدة ثلاثة أشهر، مـع أنني لا أحتـاج إلى عمله، هكذا من باب الشفقة لا أكثر. كان يسجّل مبيعاتي بعينين زائغتين...

- وماذا بشأن وصيتي؟ - قاطعه سالم.

- آه، صحيح. شكراً لك! لقد قادتني وصيتك إلى سـوق، ما كان لي أن أفكّـر في الدخول إليها في يوم مـن الأيام- عالم «البسطـات» ! تصوّر، يا عزيزي، لقد اشتريـتُ «مؤلفات لينين الكاملة»؛ التي عجزتُ عن حملهـا بمفردي بزجاجتين مـن الفودكا، وكان بإمكانـي لو «جنبظت» على ذاك السكير، أن آخذها منه بزجاجة واحدة!...

«إذن لعلـه اشترى «دائرة المعـارف» بزجاجتين؛ أو ثلاثـة من الويسكـي كحدٍّ أعظمـي، أي بما يعادل عشرة أضعاف أعمال لينين الكاملة...» - فرح سالم مستبشراً خيراً، ثم سأله مقاطعاً بنفاد صبر:

- و«البلشايا – أي الكبرى» بكم اشتريتها؟

- دائرة المعارف الكبرى كنز ثمين يا عزيزي، اشتريتها بثلاثة آلاف دولار...

بهت سالم فاغراً فمه وعينيه. أُرتج عليه، وهو يحدّق في عيني الدكتور، تجمّدت حواسه، ومما زاده ذهولاً وارتباكاً – الهدوء الأخرس؛ المهيمن على ملامح ابن خالته، وصفاء عينيه الزجاجيتين...

أحسّ سالم كأن قميص البروفيسور العملاق المسكين قد انسحب عليه، سربله، فثقلت حركاته وتخدّرت أعضاؤه. احتاج إلى دقائق مديدة،حتى استعاد حريته، فسلّم وانصرف...

شحنة الفول

عـاد أحمد من حمص مبتهجاً، فقد بيعـت شحنة الفول الأخضر التي قادها أوّل مرة في حياته، متخيّـلاً نفسه طوال الطريق قائداً لقافلة تجارية كالتي كانـت تنتظم بين مكة وبلاد الشام؛ بيعت بسرعـة وبسعر مجزٍ – خمسة وستين قرشاً للكيلـو الواحد. سعر لم يكن يحلم به؛ لا هو ولا والده.

كان أبـوه قد جمـع أكياس الفول من فلاحي القرية «بسعرٍ معوَّم»، كمـا سيُباع الفول في طرطوس. ويومها بيع الفول في البلدة بخمسةٍ وعشرين قرشاً...

- صفقة مربحة! - قال أحمد وهو يقدِّم الفاتورة إلى أبيه.

- فألك حسنٌ في التجارة يا بني - تنهّد الأب راضياً - ستكسب أضعاف ما أكسبه، أنا واثق تمام الثقة، هيّا حدّد نصيب كل زبون على حدة!

- نبدأ بحساب عمي «أبو محمود»، فهو أسهلها - طن...

- ما هذا الطن؟

- الطن ألف كيلو.

- قل لي طون، أمن الضروري أن تطنطن وتتفاصح عليّ!

- بكم سنحاسبه؟

- كيف بكم؟ بخمسة وعشرين قرشاً...

- لكنه أخوك، وربحك وفير، ارفع له السعر قليلاً، وأوصه ألّا يخبر أحداً...

- لا، يا بني لا، التجارة هي التجارة، إن راعيت أخي، سأراعي ابن عمي، ثم ابن خالتي، وستتسع الدائرة... وهذا هو الدرس الأول والأساسي لك، فهمتَ؟

بلع أحمد ريقه، وتعهّد أمام نفسه: سأجدّ في دراستي، ولن تطأ قدماي عتبة التجارة!

حجر الأساس

- الحياة فرص، والنبيه مَن لا يفوّت فرصَه. لا أريد أن أمدح نفسي لكنني أود الإشارة إلى فرصة فريدة لا تخطر ببال أحد - قال الأستاذ لطفي، وانتظر هنيهة ريثما يستحثّه أحدٌ على الكلام، ولأن أحداً لم يُقدِم على ذلك، تابع كلامه:

- الحجارة كانت الفرصة!

- كنت تنحتها بصورة متميزة...

- قلت لكم: لن يخطر ببال أحد منكم... كان ابن عمي يردّد ساخراً: أرضي حجيرة، فيها تتوالد الحجـارة أكثر من توالد الفئران. أجمـع كل عام ما يطفو فوق سطحها بعد الفلاحة، فتتشكّل فيها رجمـة جديدة، تُضاف إلى مثيلاتها الكثيرات، وأخشى أن تتحـوّل تلال الحجارة إلى جبال! أؤجل نقلها عاماً بعد عام... لا بدّ من استجرار قرض زراعي لهذه الغاية.

توقّف الأستاذ لطفي، وأشعل سيجارته.

- وماذا بعد؟، تساءل أحد الحضور.

- علمت من أحد أصدقائي في شركة الطرق، أنهم يحتاجون إلى مئات الأطنان من الحجارة، وأنهم يدفعون مئة ليرة عن كل نقلة، فقدحت الشرارة في رأسي. قصدت ابن عمي عارضاً عليه خدماتي: ألا تريد يا بن العم نقل حجارتك مجاناً؟

طار عقله وقال متهلّلاً: «إيدي بزنارك!».

غدت أرض ابن عمي كراحة الكف، وما جنيت منها شكّل عماد بنايتي.

- وابن عمك؟

- ابن عمي كالعادة غار مني، والحمد لله لم يعلم بحقيقة الأمر إلا بعد عام ونيّف. تصوّروا، عاداني، متناسياً الخدمة التي أديتها له. لقد حقّق المثل: خيراً تفعل، شراً تلقَ!

أنموذج تقليدي

يوم طفش إلى لبنان يافعاً، تلقّفته يدا المعلم «أبو طوني».

قطّر المعلم خبرته بأسلوب مدروس، وبعد عقد من السنين استقام التلميذ عاملاً ماهراً في البناء، وودّع معلمه المريّش، وعاد إلى قريته ليكسب ريشه.

بعد أن أشاد البناية الأولى، تهافت إليه خمسة من اليافعين، جلّهم من أقرب الناس إليه.

أعاد فيهم سيرة المعلم «أبو طوني» بنسخة معدّلة ومنقحة.

انتعش. ريّش. ودّعه تلاميذه بعد عشرٍ من السنين...

الدنانير الميتة

- بابا، كفاك سرداً لحكاية الدنانير، أرجوك!

بهت أبو علاء، وهو ينظر إلى هيئة ابنه الغاضبة.

- ما المزعج في حكاية الدنانير؟ ما لك، يا بني، أهي نقيصةٌ تلوّثني؟!

- هنا لبّ الإزعاج: تراها مأثرة عظيمة، وهي في واقع الحال لا تدعو إلى الفخر، الذي تقتات به!

- تقول «واقع الحال» ؟ ومَن قرّر هذا الواقع؟ لعلك بالذات ترى في سلوكي ذاك نقيصة؟

- أبي، لا أريد إهانتك، لا سمح الله، بل أطلب منك ألّا تسرد هذه الحكاية بعد الآن...

- طيّب، أعدك ألّا ألمّح إليها مطلقاً، إذا ما أقنعتني بالسبب الموجب. أين الخطأ الذي ارتكبته، حين اشتريت آلاف الدينارات الجزائرية الميتة، فالحكومة الجزائرية لم تكن تسمح للمعارين إليها من المعلمين والمدرسين العرب بأن يرسلوا إلى أوطانهم أكثر من نصف رواتبهم؛ فارضةً عليهم إنفاق نصف ما يتقاضونه داخل البلاد. أتساءل: أين الخطأ في شرائي آلاف الدينارات الفائضة الميتة، وبيعها إلى مواطن فرنسي مقيم في الجزائر ويتنقّل بحرية من فرنسا إلى الجزائر؟ وذاك المواطن المدعو «أندريه» أرسلها فرنكات فرنسية إلى مصرف لبناني باسمي. هل في هذا ما يعيب؟

- أنت يا أبي توجز المسألة، كي تلبسها ثوباً زاهياً، ذكياً...

- ما لك يا ولد تقول «ذكي» باستخفاف؟ هل المسألة بعرف ماركسيّتك مجرد احتيال؟

- حكايتك ليست معقّدة بحيث نزجّ الماركسية فيها. سأروي الحكاية كما أراها:

«فاضت الدنانير لدى زملائك؛ وبعضهم لا يبعد عن قريتك سوى عشرات الكيلومترات. لم تشفع لديك عِشرةٌ امتدت لسنوات، ولا مشاعر الغربة التي تجمع وتؤلف بين أبناء الوطن على الرغم من التناقضات... اشتريت ما لديهم بثمن بخس... ألم يكن بمقدورك أن تدلّ زملاءك إلى النبع مباشرة؟ أو ترفع الثمن قليلاً؟

انتفض الأب وصاح:

- كأنك تقول لي: لماذا لم تكن حماراً؟

- أنت تتجاهل، أيها المربي القدير، أنَّ ما تذهب إليه؛ يُدعى في علم النفس «العقل الملتوي» الذي يسوِّغ...

وقطع الصورةَ رنينُ الهاتف.

❁ ❁ ❁

السـرد...

ذكريات قاسية جداً

هشام عدرة

وقـف بخشوع أبوي سـاج، يتأمل ذلك الجدث الصغير، وقد تناثرت عليه ورود ذابلة، والذي ضم رفاتـاً، كان إلـى الأمس القريب، ملء نفسه، وخلجة قلبه... وجنـح به الخيال إلى هاتيك الساعات العنيفة، والظروف المؤلمة التي حوطته بأوجاعها، وأصدعت كيانه البريء بآلامها العنيفة القاسية، وهو يزحف من المشفى إلى الطريق العام، فإلى السيارة...!

إنه ليتداعى إلى ذهنه رويداً رويداً، نعيق سيارات الشرطة بحثاً عنه في كل ناحية من أنحاء المدينة، وسيارة الطبيب تعوي كالذئب الجريح، وهي تخترق المداخل والأزقة، بصورة مضطربة مخيفة!.

فأغمض عينيه، وكم أذنيه، وجفل لهذه الذكريات المؤلمة، والمشاهد العنيفة، ولكن عبثاً حاول..! فهـا هي الأحداث تتراءى لعينيه، ووقائع الأمس، تتوالى تباعاً أمام ناظريه. وهمَّ بمغادرة الضريح الصغيـر، ولكن عطره الفواح، المنبعث من أعماقه ملأ خياشيمـه، وأدناه منه صوت ضعيف، واهٍ، كأنه يتصاعد من القبر: بابا لا تتركني يا بابا...!

يـا إلهـي!... إنهـا الآهـات الخافتة نفسهـا، التي كانـت ترتعش علـى شفتي صغيـره الجافتين المصفرتيـن، وهو يحتضر في المستشفى على سريره الهـادئ... إنها الأنات الحزينة نفسها التي

- العمل الفني: الفنان قحطان طلاع.



كانت تعصر قلبه، وتدمي نفسه، وهي ترتجف منسابة على ذياك الفم الصغير المرتعش، كما ينساب اللحن بين يدي موسيقار مبدع، في جنازة مسيحية...!

وتعالى الأنين في مخيلة الأب المتعبة، تعاوده الذكرى المؤلمة، ووقائع الأمس المثيرة المدمية، ما انفكت تنهال أمامه أطيافاً وخيالات. فاختلج اختلاجة الطائر المذبوح، وارتمى، بلاوعي، أمام القبر الصغير، يبلل ترابه الناعم، بقطرات غزار، انهمرت من عين أب مفجوع... ويشبعه لثماً وتقبيلاً... ومن ثم ارتد عنه فزعاً مرتعشاً، ماذا؟... إنه تخيل الأنين حقيقة، منبعثاً من الرمس الصغير، وأن طفله (سامر) يناديه: بابا... بابا... وها هي ذي سيارة الشرطة بنعيقها المخيف، وسيارة الطبيب بعوائها الوحشي، ما انفكتا تطوفان المدينة بحثاً عنه...! وارتد عن القبر وجلاً، فارتطم بقبر آخر، فسقط على الأرض، وشجَّ رأسه، وتساقطت قطرات من دمائه الحارة، على ثوبه البالي العتيق، في حين كانت قطرات أخرى تتجمّع حول لحيته الكثّة تضرجها وترويها، أما القطرات التالية فقد استدارت على صدغيه بارز العظام المخدود كالأقنية، لتسيل منه على وجهه الشاحب المربد... وسرح به الخيال إلى حقيقة الوقائع، التي ما فتئت تتداعى سريعة أمام ناظريه، تصفعه وتوجعه، وهو لا يستطيع منها فراراً، ولا لذكراها تناسياً!

« إنه ليحس الآن تلك الساعة المدلهمة، التي عصفت فيها يد القدر، فعبثت بأمنيته الغالية (سامر)، فأطرحته سقيماً، وحمله إلى أحد مشافي المدينة... وهناك، في جانب نافذة صغيرة، تماماً كصغيره، وعلى سرير هادئ صغير، ثوى الطفل، وهو بينَ بينٌ... وارتاع الوالد وفزع إلى الطبيب، وتعالى أنين سامر، وعلا صدره وهبط... ووقف الطبيب فاحصاً، في حين الأب المسكين، كالقاتل الذي ينتظر قرار المحكمة!

هذه الأداة المعدنية، التي يضعها الطبيب على أذنيه، وينقلها من منطقة إلى أخرى من الصدر الصغيـر المرتعش، كأنها خنجر مسموم تمزّق جسـد الأب، والصغير يتلوى تحت ضغطها ألماً وزفيراً...! وهاتان العينان المستديرتان، اللتان تحدقان تارة في وجه الصغير الشاحب شحوب المـوت، وطوراً في عينـي الأب المكدودتين... إنهمـا لسهمان مدميان تخترقـان قلبه فتكادان تمزقانـه إرباً إرباً... وطال الانتظار وطال، وعصفت بالوالد المسكين أعنف الهواجس، وأقسى الوساوس... إنه ميت لا محالة... آه... يا إلهي! ما هذا التخمين القاتل... صرخت عاطفة الأب الـذي كاد يهوي لولا بقية من أمـل تسند جسده التعب، ونفسه الكلمـى... وعاد فاشرأب بعينيه الواجمتين في الطبيب، وفي نظرات الطبيب، وفي هذه الأداة المعدنية التي ستقرر المصير!

وعادت عينا الطبيب تحدجانه بنظرات!... إنها نظرات مريبة... إنها نظرات القنوط واليأس... وهـمَّ أن يصـرخ: واولـداه! إلا أن أنّة طويلـة، وزفرة ملتهبـة، ارتعشتا على الشفتيـن الصغيرتين الملائكيتيـن، أوقفتا نطق الأب وقطعتا نفسه... فأصغى ينتظر الحكم! ورُفِعت الأداة المعدنية عن أذني الطبيب، وتحول الأب إلى إحساس مرهف، وشعور متوقد، وجاء الحكم سريعاً: لا جدوى!

لا جدوى! أطلقها الأب صرخة محشرجة في حلقه اليابس، وارتمى تحت قدمي الصغير فاقد الصواب! وصحا ليجد نفسه بعيداً عن الملاك الصغير... لقد أُبْعِدَ عنه بوحشية ضارية...».

❁❁❁

وانتفض انتفاضـة الرجل الجريـح، وهمّ بالنهوض، ولكـن كأن كابوساً مريعـاً جثم فوق صدره فشـلَّ حركته... وحـدج بعينيه المكسورتين، الجـدث المعطر، فإذا به ما يزال فـي مثواه، ساهماً شارداً وعاد فتململ يود لو يتحول إلى نار مضطرمة، تحرق الآلام البشرية، فتتخلص الإنسانية من العذاب والشقاء.

وزحـف، حتى لثمت شفتاه الجافتان تراب الرمس الناعـم المبلل، وأطبق جفنيه لهول المشاهد المنهكـة، التـي ما عتمـت أن نقلته بحسّـه ومشاعره إلى حيـث المهد الصغير، يجثـو فوقه طفله المحتضر..!

«إنـه يُطْرَدُ، الآن، طرد الكلاب المسعورة: لا تقترب يا رجل من ولدك، وإلا استعنا عليك برجال الأمـن... اذهـب إلى قريتك فنـم وتعال في صبـاح الغد... لا تـراوغ... لا تحـاول... انصرف... انصرف وإلا...

آه... ماذا يفعل؟! لقد تداعى عليه ممرضون وخدم وحتى أطباء... فأين المقاومة؟!

واستسلم: ولكن أريد أن أرى ولدي، ولو لحظة وداع، قبل أن يغادر هذه الدنيا الفاسدة!

واصطرع في رأسه صوت الطبيب المتهدج: إن لنا لشأناً مع ولدك، انصرف...

لشأنا!... صرخ الأب المسكين، وما هو شأنكم مع طفل يحتضر؟!... إنني أريد نقله من مشفاكم... أريد العودة به إلى حضن أمه... هاتوه... هاتوه... هاتوه...

وعلا صراخه، وتعالت نبرات صوته التعب متموجة، مخترقة أذني الطفل، فيستجيب: بابا... خذني معك يا بابا!

وتنساب هذه الرعشات الحزينة، الحالمة، إلى أذني الوالد... فيجن جنونه، ويختنق الكلام في حلقه اليابس... ومن ثم يرتد إلى الوراء، وينطلق صوب المدينة... لقد سمع شيئاً، وأضمر في نفسه شيئاً!».

❀❀❀

ويرتفع الرأس المشجوج عن الضريح المعطر، وتسرح منه العينان الساهمتان عبر اللانهاية!! ما أجمل هذا العطر المتضوع من قبرك يا بني! إنها رائحة جثمانك الطاهر، ورفاتك الغض... أيتها الكوة الصغيرة... أمنكِ تتصاعد هذه الرائحة الذكية؟!... ويدنو منه الأب... ثم يرتد، وقد فغر فاه، واتسعت حدقتاه، وتصلّبت شرايينه، واختلج قلبه، ولهث لهاثاً ضعيفاً، وسريعاً... لقد رأى أو هكذا خيّل إليه، في كوة الضريح، تلك النافذة المشؤومة... نافذة الحجرة التي اختلج فيها سامر الاختلاجة الأخيرة، وغفا على النسيم الوادع المتسرب إليها، إغفاءة الأبد...

« هاهو ليل أيار الساجي، قد تدفق على المدينة يتعثر بأضوائها المنتشرة هنا وهناك، وهاهو ذا القمر، وهو في التربيع الأول، قد طفا في الأفق نحيلاً هزيلاً، ثم خبا رويداً رويداً، فابتلعه اليم وصار محاقاً!!

وأمام نافذة صغيرة وقف شبح منقطع النفس، كأنه قدّ من جماد، تراه ولا تسمع له حسّاً أو همساً أو حركة، وكأن البشر كلهم قد تحولوا إلى عين يقظة تبحث عنه، وتستقصي معالمه، فيتقيها بالتلفت السريع تارة إلى جانبه، وطوراً إلى خلفه وقدامه، ثم دنا دبيباً من النافذة فتخطاها إلى مهد صغير مسجاة فيه جثة هامدة لطفل صغير، وبخفة الأنسام المتداعية من النافذة انتزع الجثة

مـن المهد، وعاد بحذره وهدوئه، وعيناه تشعان وميضاً مرتعشاً تتكسر عليه أمواج الظلام وهزات الأثير، ويتبدد في الفضاء الساجي الرحيب، ومن ثم أخذ بالجثة مكاناً قصياً!

وهناك، وفي نجدٍ من الأرض مرتفع، حطّ شبح منهك، تماماً كما يحط النسر بعد طول صراع... ورويداً تحول الشبح إلى... الأب المفجوع...!

وتعالت هنيمات الأثير عبر الفضاء اللامتناهي تدغدغ المحيا الصغير الشاحب، وتختلط بلهاث الأب المتسـارع، وتأبـى السماء الرحيمة إلّا أن تشارك الوالـد المفجوع ألمه وحزنه... فها هي ذي تمطر رذاذاً لطيفاً ناعماً، يكسو الوجه الملائكي المصفر لوناً من حياة.

وجثـا أمام الجثمان المسجى على الأرض، وأخذ يتأمـل الجبين المندى بدموع السماء الرحوم، وامتـدت يده المرتجفـة تمسح الدموع الباردة عن محياه الوادع ليغمرهـا بدموعه الدافئة ومن ثم انسابت اليد القلقة إلى شعر الطفل:

هذه الخصلات يا سامر، كم سرحتها يا بني، وكم كنت تحبها وتفاخر فيها أندادك وأترابك!!

هذا الجبين الطفولي، لكم قبلته يا سامر، ولكم أدنيته من شفتي المحرومتين إلى الأبد، وتقول: كمان يا بابا!!

هاتان العينان الغائرتان، كنت أرى في صفائهما وبريق إشعاعهما بسمة الحياة وسعادة الأبد... آه... أما الآن؟... أما الآن فقد انطفأ بريقهما وأربد صفاؤهما، فعكسا على أبيك الشقاء والعذاب، والتحنان إليك، ما هبَّ هذا الأثير!

وهـذا الفم الحالم... وهاتـان الشفتان الغافيتان أبداً، هذا الصـدر الصغير الذي سلبه الموت النضارة والحياة، وهذا الجثمان الغض، لقد أفل نجمه وانطفأ نوره إلى الأبد!!

هذه البطن الضامرة كالبرعم اليتيم... ويحهم... يريدون أن يبقروها...

وتعالى صوته كأن به مسّاً:

يريـدون أن يمزقوا جسدك يا بني... يريدون أن يشرحـوك يا سامر! لقد سمعت ذلك الشيطان الأمـرد الذي يدعونه (حاتم) يعقب على سـؤال الطبيب: المباضع والسكاكين معدة!! خسئوا ورب الكعبـة، إن عين السماء لن تغمض يا سامر، فقد رعتك يا بني رعايتي لك... إنك ستقف بين يدي حكـم عـدل، وأنت كامل الجسد والـروح، لا تمزق فيك ولا تهشيم... سيقـول لك: هه... لقد حفظ الوديعة أبوك! فقل له: لقد حفظ الوديعة أبي، ولكن عبادك لم يحفظوها!

وعادت اليدان المرتعشتان تحتضنان الطفل، وتتجهان به صوب الطريق!»

❁❁❁

ويتململ الأب تململ الملدوغ، والسم يسري في جسده، إنه يريد طرد هذه الذكرى المؤلمة من نفسه، إنه يريد أن ينسى كل شيء، إنه يريد أن يرحم الرمق الباقي من أعصابه... صحيح أنه يذهب إلى قبر ولده كل أسبوع، ولكنه يقفل عائداً، وقد هدأت نفسه، وسكنت مشاعره... إنه لا يريد أن ينبش الماضي الحزين، ويثير في نفسه كوامن شجنه، وذكريات سامره المفجعة... كل شيء قد انتهى... وما عليه إلا أن يتذرع بالصبر، والصبر مجهود يزعزع الجبال! لقد كان من حق السنين الثلاث المنصرمة، أن تنسيه ولده الغارب، ولكنها لم تفعل، وأبت إلا أن تظل في ذاكرته الكهلة، فكأنها ثلاثة أيام حالكة، فهو لهذا، ما يفتأ يذهب إلى القبر ويذهب!...

كانت تصطرع في رأسه الأشهب، هذه الأحوال النفسية المتلاحقة، فتهدأ حيناً وتقسو وتشتد أحياناً، وهو أمامها مسلوب الإرادة، مشلول الحركة!

وتمتم: ولكن النفس الحزينة يطربها الحزن، ويهزها الشجن... إن ذكراك يا سامر لتطربني وتشجيني!

وضجّ في رأسه صوت مخيف: مكانك أيها السائق! فعادت الذكريات تتدافع في خاطره، وتكشف له عن تلك اللحظة الرهيبة:

«ها هو قد انتحى جانباً من الطريق، عند موقف السيارات، إنه يسمع لغطاً مبهماً، كان يضيع وضوحه مع اهتزازات النسيم، وفجأة دوى صوت: مكانك أيها السائق! لا تتحرك! وتقدم بحيطة وحذر، ثم ارتد، وكأن أفعى تطارده... إنهم رجال الأمن يبحثون عنه... فاحتضن الجثة الوديعة، وعمّ وجهه عبر الفضاء راكضاً لاهثاً، ويداه مطويتان إلى صدره، ضامتين طفله بحنو ورقة، ونال منه التعب، فتباطأت خطواته، وتعالى لهاثه، وتفصدت بالعرق جبهته، حتى بلّ محمله، وهبّ الهواء بارداً يلفح وجهه، ويقرصه كالعقارب، وتغورت النجوم، واحلولك الليل وتقطعت من الأب الأنفاس، وكاد يستسلم للتعب واليأس فيهوي من دون حراك ولكن التفاتة حزينة ولهى، إلى وجه الطفل أعادت إليه الطمأنينة، وأضفت على نفسه قبساً من القوة والعزيمة والضياء، يدفعه إلى الأمام وينزله إلى الطريق عبر الظلام الدامس المدلهم!

وأشرف على المدينة، في حين كان الفجر يتمطى ويصحو، وينثر ضياءه الباهت في بطء وتؤدة، ممهـداً للشمـس التي مـا لبثت أن برزت من خدرهـا الأبدي، معلنة بدء نهار جديـد، وحاملة معها الدفء والرحمة والعزيمة والقوة، وتعالت جلبة السابلة، في المدينة، ثم انطلق صوت من المرآب: عالضيعة... الضيعة... الريف الشرقي!!

آه... الغـوث الغوث يا إلهي! زفرها ذلك الرجل المتهالك على نفسه في جانب إحدى السيارات، واثنـان مـن رجال الأمـن، يتفحصان بعيـون نارية أوجـه المسافرين الذين عـلا ضجيجهم وهم يأخـذون أماكنهم فـي السيارة المعدة للسفر إلى الريف الشرقـي، وتقدم منه أحدهما فحملق في وجهه طويلاً، وأعقب:

- من أين آت يا رجل؟!
- أ... أ... أأنا؟!
- أجل أنت... أنت بالذات!
- أنا... آ... آت...

وجـفّ اللفـظ في حلقه، وارتعش جسمه بهزة عنيفة كمـن يمسه تيار كهربائـي شديد، واستند بمرفقه على السيارة متحاشياً السقوط على الأرض!

وصرخ رجل الأمن:

- أجب أيها الرجل!

وتموجت هذه الصرخة العجفاء في أحاسيس الرجل، عنيفة قاسية، فحركت فيه عصب الرجولة الذي طالما كان له خير معين في حدثه واستفاق:

أنا آت من الضيعة، وإليها عائد!

- ومتى أتيت؟
- البارحة.
- وماذا فعلت في المدينة؟!
- آ... فعلت... فعلت أنا؟... فعلت يا سيدي...
- ويحك... علام ترتعد؟!... بلى ماذا فعلت أنت أنت!...
- آه لقد تسوقت بعض البضائع من المدينة لأبيعها في دكاني...
- وهل لديك دكاناً؟

- نعم يا سيدي دكان صغير أبيع فيه ألعاباً للأطفال!...

-ولماذا لم تقل لي ذلك؟!...

ومضى رجل الأمن وزميله يتجولان بين سيارات المرآب فيما كان هو يلج السيارة بسرعة ومع قيام السائق بتدوير محركها كان قلب الرجل يدور معه وتتسارع نبضاته حتى بدأت بالتباطؤ والسيارة تخرج من باب المرآب الرئيسي متجهة نحو طريق الريف الشرقي!...

❁ ❁ ❁

محبس سامية

حسني هلال



كثيراً وطويلاً ما كانت «سامية» تختلي بنفسها، مهمومة متفكّرة بمصير «حسن»، بل بمصيرهما معاً.

منذ عرفته، لا تستطيع أن ترى لها حضوراً ولا خصوصية، إلا معه ومن خلاله. سواء من جهة مَعَزَّتِه واحترامه لها، وغيرته عليها، أم من جهة ذكائه و«زعرنته» المجبولة طيبة ولطفاً. فضلاً عن ظرفه وكياسته.

مرة، كانت مجموعة من شبّان القرية، ذات مشارب ومآرب وميول متنوعة، تجمعهم حاجة التسلية. يلعبون «الشدّة»، وبين وقت وآخر، تجود قريحة أحدهم بنكتة... خبرية... طرفة... أو اقتراح. فكان أن طُرِح سؤال:

- العمل الفني: الفنانة ناديا علي داوود.

- مَـنْ برأيكم أكبر إرهابي عربي، يخلف المغضوب عليهم والضالّين: هتلر، هولاكو، تيمورلنك، موسوليني، وجمال باشا السفّاح؟.

منهم من قال: الحجاج بن يوسف...

ومنهم من قال: صدام حسين...

أمّا حسن فقال: «أبوعزّام».

استهجن الحضور جواب حسن، لأسباب عٌدة، منها، أن أبا عزّام هو نفسه أبو سامية، المعروفة بعلاقتها المميزة مع حسن.

وسرعان ما سأله شاب يهوى الاصطياد في المياه العكرة:

- ما لقيت بين عربك، من المحيط إلى الخليج، من هو أشد إرهاباً وأكثر دمويَّة، من والد سامية يا منظوم! يكفي أنه جمع لأسرته، ثروة لا تأكلها النيران، وبنى داراً ولا في المنام تراها!

- لـو كان هدفـي في الحياة، الإثراء وبناء الدور. لكنت بثمـن ما وزّعتُهُ مجاناً، من مخلفاتي من قناني مشـروب فارغة، وكتب وجرائد مقـروءة، صرت من أصحاب الأمـوال، وبنيت داراً تضاهي داره، التي شيّدها بعوائد ما سبّب من جرائم وموبقات، ودبّر وارتكب. وعلى حساب خبز الفلاحين ومستقبل أبنائهم. أجابه حسن بامتعاض.

إحدى المرات، خطر على بال أحد الساهرين، من المجموعة المذكورة، أن يسأل:

- مَـنْ تراهـا أجمل صبايـا المعمورة، بعـد (وذكر اثنتين من ملـكات جمال العالـم): «فلانة» و«فلانة»؟

أجاب حسن:

- أجمل صبية في نظري، على الإطلاق، هي الآنسة سامية.

أكثـر المجموعـة، فهموا إطنابَ حسـن وإطلاقه جمال سامية، على ضوء حبـه «الروميوي» لها. وأقلّهم أرجعوه إلى لوثة المبالغة، التي ابتلينا بها نحن العرب.

إذ ليس بين الموجودين مَنْ يعلم أن حسن قد ابتلي بجمال سامية على طاقين:

جمالها المرئي: ما يراه منها بمقلتيه.

وجمالهـا المخفي: ما يراه بعيني حدسه. الحدس الذي أوجعه و«جوَّعه» وعذّبه، بمقدار ما أثراه وأغراه وأمتعه!

-١-

عندمـا كانت حرارة الذكورة تضطـرم في مواقد حسن، ويريد لها هجوعـاً. كان يبذل قصارى جهده في إقناع أُنثاه، أن...

- اتّقـي الله في عِفّتِـكِ وشدٍّ حبل تحفُّظك... فالقريـة كلها، تعلم أننا لبعضنـا (حسن لسامية وسامية لحسن). سواء لبس أحدنا محبس خطبة أم لم يلبس.

ذات ارتفـاع مفاجـئٍ، فـي ميزان حـرارة شهوتـه الجنسية، اقتـرب حسن من ساميـة ملاطفاً ومداعباً، بقوله:

- جودي علينا ببعض وصلٍ، ولو على سبيل التهدئة.

وتسأله سامية متضاحكة:

- في أيِّ مصرف من مصارف أعراف وتقاليد ريفنا، تريدني أن أصرف لك «على سبيل التهدئة» يا غالي؟

فيأخذ حسن خصرها بيمينه...

سؤالها بجوابه: (في مصرف دفعة ع الحساب)...

وثغرها بجريرة ما فيه من نمنمة ونعومة ورقّة!

-٢-

أيام طفولة حسن...

قلّما عـرف أطفال قرانا السراويل، الداخلية منها والخارجيـة، لاسيما في الصيف. فجلباب أو قميصـ طويل للولـد، يستر عورته، وإذا انكشفت، فلا لوم عليه ولا عيب، ما دام ذَكَراً فـ«عيبه على قفا طاقيته».

لِفَرط وسامة حسن، كانت أغلب صديقات أُمِّه، تأخذنه لدى التقائهن بها، من على كتفها، أو من بين يديها، وتقبِّلنه. أمّا «أم علي» القابلة الشعبية للقرية وحكيمتها أمّاً عن سِتّ، فكانت تنفرد بضمِّ حسن وتبويسه، وذلك قبل أن تُعلِّق كمن تُكلِّم ربها أو نفسها:

- (سبحان الخالق شو هالحلا... هالولد مش ابن عيشي!).

فتعترض أم حسن بعفويتها المعتادة مستنكرة:

- (يبعثلك الـ... يا أم علي ما أقسى قلبك، كيف بتطلع من حلقك تقوليها بوجهي...!).

وتردّ أم علي بلهجتها الصارمة وأسلوبها الجاف:

- (يا أختي يا أم حسن، عسى الله يكذبني، ويكون ابنك من طويلين العمر، ويعيش بدل الـ١٠٠، ١٥٠ سنة. وخلّيني ازعل وانفلق أني... مليح هيك!).

-٣-

علـى الرغم من معرفة سامية، ما ينطوي عليه حسَن مـن، صراحة فائقة، في التعبير عن آرائه ومشاعـره. فإن ذلك لم يَحُل دون اندهاشهـا، إزاء تلك الجرأة الاقتحامية، التي اكتنفت شخصه، قولاً وفعلاً وملامح، في أثناء ذلك اللقاء.

أقصد آخر لقاء لهما، قبل التحاقه بالقوات الرديفة للجيش السوري، ضد «داعش» وأنصارها.

مِنْ جملة ما قاله لها يومئذ، بعد خروج أهله من الغرفة، مُفسحين المجال له لوداع سامية:

- صحيـح، أنَّنا وَعَيْنا الحياة، فوق أرض واحدة، وتحت سماء واحدة، وعَصَبتْ رأسينا «أمّ علي» واحدة. لكن... ننتمي لعائلتين وطبقتين مختلفتين...

وأنَّ كلاًّ منّـا، يثق بالآخر، ويخلص له. لكن... لكل منا رؤيته الخاصة للأمور، وطريقته الخاصة في تفسيرها...

وأنَّ مستويَيْنَـا العقلي والعلمي متقاربان. لكن... صحيح أيضـاً أنَّكِ ابنة إقطاعي متعجرف. في حين محسوبك ابن فلاح بسيط...

وأنّـك جديّـة ومتّزنة، وتقدِّرين الأشياء حق قدرها. في حين أنّي ساخرٌ ومغامر، و(الدنيا كلها لا تعادل عندي قشرة بصل).

ثم يشدُّها إليه أكثر، لاثماً بصراً وبصيرة معارج فَتنِها، ليهمس غامزاً:

وصحيح، أنَّ لديكِ آياتٌ من جمال الجسد، ما بدا منه وما توارى.

بحركـة تنمُّ عن ذهول وارتباك وخجل، تتفلّت ساميـة من بين ذراعيه متشاغلة بتحضير القهوة لتتساءل بصوتٍ حارٍّ مرتجف:

- كيف تقوى على كلام هكذا... لا أدري كيف أصفه؟

ثُمَّ مــن أين لك أن تعرف... أم تراكَ قــد أضفت إلى مهاراتك السابقــة، مهارة جديدة، مهارة التنجيم والاستشعار عن بعد؟

مــع تناولهما القهوة، كان حسن قد أودع ساميته، سِرَّهُ وحدســه، بل نظريته «النظرية الحسنية» كما سمّتها. النظرية التي تأكَّدت له صحتها مراراً وتكراراً، ومؤدّاها:

أن وجه الإنسان صورة مصغرة، أو قل لوحة إشارية مُرَمَّزَة ومُشَفَّرة لسائر أعضائه.

-٤-

فــي يــوم من أواخر أيام العام السابع، من الأزمة السورية، التي أتت بعض تداعياتها، على يابس العمــلاء وأخضر الشرفاء... وبعد مرور سنتين على غيــاب حسن، من دون علم منه ولا خبر عنه. شوهدت سيارة تتوقف عند باب الدار، ويخرج منها صوت ينادي: عاد حسن.

... عاد حسن.

ها هو أخيراً، قد جاء اليوم الذي انتظره أهله وأقاربه وساميته. انتظروه طويلاً، طويلاً:

يعدُّون الأيام استعداداً لفرحة اللقاء تارةً...

يستعرضون صوره ومواقفه النبيلة تارةً...

ويعضّون الأصابع، توجّساً من المجهول، تارةً ثالثة.

عندما التقيا أخيراً بعد تلك المدة من الفراق...

لم تسعهما لغة الألسن وحدها، فاستعانا بلغات معها، من جملتها، لغة العيون...

لــم تسعفهمــا منظومة الحقوق والواجبــات، في شرعــة «حمورابي» لحقوق الإنســان. فاستلهما مفهوم الأَثَرة والسماح، في عرف «ابن عربي» لشؤون المحبين...

استسمحهــا عــن استبداله «محبس الخطبــة»، الذي كان ينوي إهــداءه لها، بـ«إســوارة ذهبية» شــار بها عليــه، الطبيب الذي أخرج له، مع الرصاصة الغادرة مــن أسفل بطنه، آخر أمل بإمكانية الإنجاب.

واستسمحته عن تسبب والدها بتأخير خطبتهما، (حين وضعه أمام خيارين:

أن يقبــل تكرّمَهُ عليــه بما يلزم، من تكاليف العرس، وشراء منزل، وسوى ذلك، مما يليق بمنزلة العروس و«مقام» والدها.

أو ينتظر، ريثما يؤمِّن «حضرته» كعريس، وظيفة وبيتاً مستقلاً).

ووعدَتْهُ أن تقبل منه «الإسوارة»، شرط أن يقبل هو منها، محبس الخطبة، الذي ستتقدم به إليه، مع طلب موافقته طبعاً.

-٥-

عنــد تململها تهيّؤاً للمغــادرة، استمهلها حسن سائلاً، بصوت واهنٍ، كأنما حباله تجرجرت على مدى أميال وآمال:

- تعرفين بِمَ يذكّرني وضعي هذا الذي انتهيت إليه يا سامية؟

- وهل تراني صرت مثلك، لأحدس المخفي وأعرف المجهول يا حسن؟

أجابت لفورها مبتسمة.

فتومضُ عينا حسن في حيرةٍ، بين الضحك والبكاء،

حيرة... لم تشهدها سامية فيهما من قبل. يقول بعدها:

- تَذَكّرتُ عبارة «أم علي» لأمي: (هالولد مش ابن عيشي!).

ومــع تموّجات الحزن والفرح، في تماهي أزرقاق وأخضرار عينيها، تنثال سامية إليه، غيمة حُبٍّ وحدْبٍ وحنان. فيحتضنها حسن وتحتضنه، و... تحار بين اللثم والتقبيل فيهما الشفاه...

❁ ❁ ❁

روايةٌ في ٢٦ يوماً

د. ثائر زين الدين

لرواية «المُقامر» قصّة طريفة لا تبدأ من أنّ الكاتبَ أنجزها خلالَ ستةٍ وعشرينَ يوماً فحسب، ولا تنتهي بأن كثيراً من أحداثها هي أحداث شخصيّة عاشها فيودور دوستويفسكي نفسه ولا سيّما ولع بطلها ألكسي إيفانوفيتش بلعبةِ القمار الشهيرة: «الروليت».

كانَ دوستويفسكي قد وقّعَ صيف عام (١٨٦٥م) عقداً مع الناشر ستيللوفيسكي، يُلزِمُهُ لقاء ثلاثة آلاف روبل أن يمنَحَ الناشرَ المذكور حَقّ إصدار مؤلفاته في ثلاثة مُجلّدات، وأن يُقدِّمَ - بموجبِ هذا العقد - روايةً جديدةً بحجم اثنتي عشرةَ ملزمةً قبل الأوّل من تشرين الثاني (١٨٦٦م)؛ وتضمّن العقدُ شرطاً جزائيّاً مفادُهُ أنّ حقوقَ نشر مؤلّفات دوستويفسكي جميعها تنتقِلُ إلى ملكيّة الناشر ستيللوفيسكي في حال لم يتمكّن الروائي من تقديم الرواية الجديدة خلال المدّة المحدّدة، وقد أمِلَ ذلك الناشرُ الجشعُ في أن يعجزَ دوستويفسكي عن الوفاءِ بعهدِهِ ولا سيّما أنّه كان مشغولاً بكتابةِ روايتِهِ الشهيرة «الجريمة والعقاب» لصالح مجلّة «الرسول الروسي».

عندما عَرَفَ أصحاب دوستويفسكي بأمر العقدِ عَبّروا له عن أنّه وقَعَ في حبائِلِ ستيللوفيسكي. وكان الروائي يُدركُ ذلك لكنّه تصرَّفَ بغير اكتراثٍ في الظاهِر، مع أنه لم يكن مطمئنَّ البالِ على الإطلاق، ولا سيّما مع اقترابِ موعدِ تسليم الرواية، وهذا ما تشي بهِ رسالتُهُ إلى خطيبته السابقة آنّا فاسيليفنا كورفني - كروكوفسكايا في ١٧ حزيران، يوم شَرَحَ لها مأزقَهُ الصعبَ وكيفَ سيحاولُ أن يخرجَ منه:

«أريد القيام بعمل غريب لا سـابق له: خلال ٤ أشهر، سأكتب ٣٠ ملزمة طباعية لروايتين مختلفتين، وسأكتب الأولى صباحاً والثانية مساء، وأنتهي منهما في الموعد المحدد. أتعرفين يا آنا فاسيليفنا الطيبة، تروقني حتى الآن تلك الأشـياء الغريبة والطارئة. أنا لا أصلح في الانتماء إلى الناس الذين يعيشون حياة راسخة وقورة. اعذريني: لقد تبجحت! ولكن ماذا بقي لي أن أفعله سوى التبجح: فما بقي غير ممتع، وغير مشـوق. فما هو هذا الأدب؟ إنني على قناعة راسخة، أنه ليس هناك أديب واحد بين أدبائنا المتوفين والمعاصـرين، من كان يكتب في مثل هذه الظروف التي أكتب فيها دائماً. كان يمكن لتورغينيف أن يموت من هذه الفكرة وحدها. ولكن، لو عرفت كم هو قاس أن تفسـدي الفكرة التي ولدت فيك، وألهبتك حماسـة، والتي تعرفينها أنها فكرة رائعة– ثم تضطرين لإفسادها وتعطيلها بصورة واعية!»[1].

ويكتبُ بوريس بورسـوف في كتابِهِ «شخصـيّة دوستويفسـكي»، أن أصدقاءَ دوستويفسكي عَرَضـوا تقديم المسـاعدة؛ فاقترحَ عليه الشاعر آ. ن. مايكوف والكاتب آ. ب. ميليوكوف أن يَضَـعَ بنفسِـهِ مُخططاً أو هيكلاً عاماً لبناء الرواية، ويكتُب فصـولَ الروايةِ أشخاصٌ آخرون إذ يُنجِزُ كلٌّ منهم فصـلاً، ثُمّ يعودُ دوستويفسـكي فيقرأ العمل ويشـتغل عليهِ ليكسبهُ وحدَتَهُ وتماسُـكَهُ، لكنَّ الروائي يرفضُ هذا الاقتراح[2]. عندها ينصَـحُهُ ميليوكوف أن يُملي العَمَلَ إملاءً على كاتبة اختزالٍ قديرة ما يوفِّر عليهِ الوقت؛ وبالفعل ففي الرابع من تشرين الأوّل عام (١٨٦٦م) تَحْضُرُ إليهِ صبيّة تُدعى آنّا غريغوريفنا سنيتكينا، لم تتجاوز العشرين من عُمرها، وقد أنهت لتوّها دورةً علميّة في فن الاختزال في مدينة بطرسبورغ.

ويبدأُ العَمَلُ الإبداعيُّ الصعب؛ ويُملي دوستويفسكي سَبْعَ عَشْرَةَ فصلاً على الفتاةِ الماهرة، هي فصولُ رواية «المقامر»؛ ويُنْجَزُ العملُ بالفعل نهار ٢٩ تشرين الأوّل، أي خلالَ ستة وعشرين يوماً، وينطلقُ دوستويفسـكي باحثاً عن الناشر ستيللوفيسكي، الذي اختفى عن الأنظار تماماً، ولعلّه غادر بطرسـبورغ آملاً أن يفشَلَ دوستويفسكي في إنجاز الرواية الموعودة، أو أن يفشَلَ في العثور عليهِ في اللحظاتِ الأخيرة؛ لكن دوستويفسـكي يلجأ إلى السـلطاتِ الرسميّة في المدينة، فيودِعُ الروايةَ لديها قبلَ نفادِ المُدّةِ القانونيّة.

إن كتابة رواية بحجم «المُقامِر» خلال سـتة وعشرينَ يوماً، وبطريقة الإملاءِ على شخصٍ يكتبُ لك هي مسألة خياليّة؛ وهذا ما يَعْرِفُهُ نُقّادُ الروايةِ، ومبدعو هذا الفن الصعب المُعقّد، إنّ هـذا الأمر يعكسُ عبقريّةً أدبيّة نادرة، حتى لـو اتفقنا مع النّاقد آ. س. دولينين «على أن

دوستويفسكي كانَ يعُدُّ نفسه لكتابةِ روايتِهِ بالتدريج، وشيئاً فشيئاً»[٣] وحتّى لو سَلّمنا أنّ فكرة «المقامر» الرئيسـة كانت قد خطرت ببالِ الكاتب عـام (١٨٦٣م)؛ في أثناء رحلتِهِ مع باولينا سوسـلوفا إلى أوروبّا الغربيّة، وهي فتاةٌ كان قد أحبّها، ولعلّهُ اسـتلهم منها الشخصيّة الثانية المهمّة في الرواية: باولينا ألكسـندروفنا؛ الفتاة الغَريبة القاسـية، التي وقع الفتى الروسـي ألكسي (مُعلّم أولاد الجنرال) في حُبِّها.

إن «المقامِر» تُبيّنُ أكثَرَ من سـائر أعمال دوستويفسـكي أنه كان كاتباً ذاتيّاً؛ يغتَرِفُ مادة الكتابة الروائيّة من تجربتِهِ النفسـيّةِ والروحيّةِ، بل لعلَّ المطَّلِع على وقائِع حياة الكاتب يرى أن كل واقعة منها تحوّلت إلى مثيلتِها في إبداعه. «لقد كَرَّسَ حياته كُلّها للأدب، وكل ما فعله في حياتِه، وكل ما فكّر فيهِ كان يُغذّي إبداعَهُ الأدبي. هنا، يكمنُ سِـرُّ خصوبة عبقريّته. لم يكن دوستويفسكي يوجّهُ عبقريّته، بقدر ما كانت عبقريّته، كقوّة عليا، فوق شخصيّته، توجّه شخصيّته»[٤].

كتبَ دوستويفسـكي في ١٨ كانون الأوّل عام (١٨٦٣م) إلى سـتراخوف: «ليسَ عندي الآن شـيء جاهز، ولكنني وضـعتُ مُخططَ قصّة موفّقة (في رأيي)، موضوعُها هو الآتي: شـابٌ روسي في الخارج... شخصـيّة حيّة (يُخيّلُ إليّ أنني أراها ماثلة أمامي)... النقطة الأساسيّة أنّ كل ما يتدفّقُ في الشاب من نسغ الحياة، وكل ما يضطرم فيهِ من قوى، وكل ما يعصف به من فوران واندفاع، وكل ما يتّصف به من جرأة وجسارة؛ النقطة الأساسيّة هي أنَّ هذا كلّه تسـتنفدهُ الروليت. إنّه مُقامر. ولكنّه ليس مُجرّدَ مقامر، كما لم يكن «الفارسُ البخيلُ» الذي وصـفه بوشكين مجرّد بخيل (ولا أريدُ أن أُقارن نفسي ببوشكين، وأنا أقولُ هذا من باب الإيضـاح). إنَّهُ شـاعر من نوع خاص، ولكنّه يحسُّ بالخجل والعار من هذا الشـعر؛ لأنّه يشعر بصَغَارِه شـعوراً عميقاً، على الرغم من أن الظمأ إلى المخاطرة يرفَعُ قدرَه في نظر نفسه.

والقصّـةُ كُلّها تُرينا كيفَ ينصـرف إلى المُقامَرة على الروليت خلال ثلاث سنين في بيتٍ من بيوت القمار. ولئن اجتذبَ كتابي «منزل الأموات» انتباه الناس من حيث هو تصوير لسـجناء لم يسبق لأحد أن وصـفهم قبلَ ذلكَ عياناً، فلا شك أن هذهِ القصّة ستجذبُ هي أيضـاً انتباه الناس من حيث هي تصـوير مفصّـل جداً للروليت بالعيان...»[٥]، إذن، كتب دوستويفسـكي هذا الكلام إلى صديقه قبل ثلاث سنوات من البدء بكتابةِ الرواية المعنيّة،

وكان خــلال تلك الســنوات منهمكاً في تأليــفِ روايته «الجريمة والعقــاب»، والعودة إليها تنقيحاً وتثقيفاً وإعادة نظر، فإذا ما انصرفَ عنها اشتغَلَ على قِصتِه المعروفة «في قبوي»، حتــى جاءت تلك اللحظة التي تحدّثنا عنها، ووجَدَ نفسِــهِ مُضــطَرّاً لإنجاز رواية جديدة للناشِــرِ الجشــع الذي ذكرناه، وعندها ولاشك حضرت في ذهنِه قصّــةُ حبِّه المُعذّب مع باولينا سوسلوفا، التي احتفظَ باسمِها نفسه في النص، واستحضَرَ رحلَتَهُ معها إلى أوروبّا، وجولات القمار التي خاضها في مدينة فسبادن الألمانيّة وفي غيرها، و أسبَغَ كل ذلك على بطلِهِ الشــاب ألكسي إيفانوفيتش؛ الذي يمثّل بصورةٍ ما الروح الروسيّة النهمة إلى الحياة، الروح الصاخبة العنيفة، ولقد كان ألكسي – كمبدعِهِ دوستويفسكي- أسيَر حُبيّن جارفين؛ أوّلهما للمرأة باولينا، التي أجاد دوستويفسكي في رسمِها؛ حتى إنَّكَ تقف مليّاً في الفصول الأخيرة من العمل عند تصّــرفاتها وزيارتها الغريبة إلى غرفة ألكســي وسلوكها المتقّلب، وتّحس نفسك تماماً أمَامَ من رسم شخصيّة سميردياكوف وشخصيّة راسكولينكوف وإيفان، بمعنى أنكَ أمام هذا الرجل العميق في معرفِةِ دواخِلِ البشر وسلوكياتها ونوازعها، وثانيهما هــوىً شــديد للقمار، يدفعهُ إلى طاولة الروليت في أشــد اللحظاتِ غرابــةً وحيرةً؛ كتلكَ اللحظة ســاعةَ تــركَ باولينا وقد لجأت إليهِ في غرفتِهِ في الفنــدق، ليذهبَ إلى الروليت فيربَحَ مبلغاً ضخماً يرميِهِ أمامها على الطاولة كي يحرّرها من تبعيتّها لدى غريو، في حين أنّها جاءت إليِهِ- كما بدا لي- تطلبُ ما هو أهم وأسمى. ومن ثمَّ يخسرها لتمضي في هذهِ اللحظة، وهي المتقلّبة، إلى الســيد آســتلي الإنكليزي، الذي حَرِصَ على تقديم العون لها ولأسرتها منذ بداية الرواية.

إنّ من يقرأ ما كتبه هنري ترويا عن شــغف دوستويفســكي بالروليت تتكشّف له جوانب كثيرة مُعتِمة من شخصيّة بطل (المقامر)، وهي في نواحٍ كثيرة صورة عن شخصيّة المؤلف نفسه.

يروي ترويّا أنّ الخامس عشــر من شباط عام (١٨٦٧م) يشهد زواجَ فيدور دوستويفسكي وآنّا غريغوريفنا، وهو زواج الكاتب للمرّة الثانية بعد أن وافت المنيّة زوجته الأولى قبلَ ثلاث ســنوات. وينقُلُ عن مذكرات آنّا غريغوريفنا كثيراً من التفاصــيل بشــأن سفرهما إلى خارج روســيا بهدف تلقيّ العلاج. لقد غادرَ الزوجان بطرسبورغ في١٤ نيسان من العام نفسه، على أمل أن يرجعا بعد بضعةِ أشهر، لكنهما لم يعودا إلا بعد أربع سنوات ونيّف.

يروي هنري ترويا أن دوستويفسكي لم يبقَ في برلين التي رآها باردة وفارغة ومملّة أكثر من ثمانٍ وأربعينَ ساعة، ليغادر صحبةَ زوجتِهِ إلى درسدن إذ استأجَر شقّة من ثلاث غرف، ونظّمَ الزوجان وقتهما، والتزما ذلك النظام بشكلٍ صارم، وقد عَمِلَ الروائي في تلك المدّة على رواية «الأبله».

غادر الروائي روسيّا كي يتمكّن من العمل وهرباً من الدائنين، لكن العمل لا يتقدّم، وبدأ منفاه الذي اختاره يعذّبه كثيراً. ثُمّ بعد كل ذلك من أين له المال كي يعود إلى بطرسبورغ ويفي بالتزاماته؟ وهنا تبرزُ الروليت وكأنّها هي الأمل، وبعد مكابدة طويلة يُفاتِحُ زوجته برغبتِهِ في المقامرة، فتوافِقه الرأي للتخفيف عنه، ولتجنّب الخوض في النِقار والمشاحنة، لعلّه يتخلّص من القلق ولا يُصاب بنوبة صرعٍ جديدة. «أما هو فقد استبّدت به الرغبة في اللعب، إلى درجة أنه تركَ زوجته الشابة وحيدةً تماماً في مدينةٍ غريبةٍ، وغادرَ درسدن إلى هامبورغ، بعد أن وعدها أنّه سيأتي لاصطحابها للعيش هناك، في حال ابتسمَ لهُ الحظ، وحقّقَ الربح... كان ذلك في ١٦أيار، الساعة الثالثة ظهراً، حين ودّعته في المحطّة»[٦].

في ١٨ أيار يكتبُ دوستويفسكي إلى زوجتِهِ: «بدأتُ اللعب منذُ الصباح، ولم يأتِ الظهر حتى خسرتُ (١٦) إمبريالاً. عدتُ بعدَ تناولَ الغداء وقد تحليّتُ بالصبرِ والرزانة إلى حدٍ كبير وتمكّنتُ والحمدُ لله من تعويض (١٦) إمبريالاً، بل كسبت فوقها (١٠٠) غولدن، وكان بمقدوري كسب (٣٠٠)، فقد كانت في مُتناول يدي، لكنني جازفتُ فخسرتُها.

من خلالِ ما رأيت أعتقدُ جازماً يا آنّا الطيّبة أنّهُ عند التحلّي بالفطنة، أي أنْ يصبحَ الإنسان وكأنّهُ من المرمر، بارداً وحذراً بشكلٍ غير بشري، فلا شك أنّه سوفَ يكسب إلى حدٍ كبير... باختصار سوف أحاول بذل قُصارى جهدي...»[٧] وتتتالى الرسائل التي تحملُ الخيبات والخسارات، ونرى الروائي مستاءً من تعلّقِهِ باللعب وتركه زوجته وحيدةً، ولكنّه مع ذلك يعود إلى الروليت مسوّغاً الأمر لنفسِهِ قبل غيره؛ وهو إنّما يفعل ذلك لينقذ امرأته الطيّبة، وأسرته في بطرسبورغ من براثن الفقر. «لكنهُ لم يلبثَ أن اكتشفَ عجزهُ عن خداعِ نفسه، فما يجذبُهُ هو القمار بحدِّ عينه. إنّه يحب القمار من أجل القمار ذاته، فهو يتسمَّر خوفاً، ويتجمّد من شدّة التوتّر، إنّه يعيش من أجل تلك اللحظة، التي تتحرّك فيها الروليت، وتندفع الكُريّة فوقَ الأرقام وقد تعلّقتْ بها عيونُ الجميع، وبسرعة خاطفة، تجعل الرأس

يدوخ، يتوالى الأحمر والأسود، الفردي والزوجي، الربح والخسارة... إن مصيرهُ يُحدِّدُهُ دوران العجلة... وتعصفُ به حماسة المُقامِر الجامحة، وتتملّكه النشوة الحارقة. إنّه يتفصّد عرقاً، ويرتجف. كل الأفكار الجانبيّة تطيرُ من رأسِه... أليسَ تجاوزُ الحدود، والتأرجح على شفير الهاوية، والمُجازفة المتهوّرة، والرهان بكل شيءٍ، ألا يعني هذا أنكَ تعيش الحياة بأكملها؟ وهناكَ في درسدن امرأة شابة أضناها الشوق، وأثقل عليها القلق، كتبت في يومياتها: «لقد خسرنا كل شيء... ما الذي سيحدث لنا الآن»[٨]، ولعلَّ هذهِ الفكرة بالضبط ما سيعبّر عنها دوستويفسكي على لسان بطل المقامر ألكسي إيفانوفيتش في الفصل الخامس عشر من الرواية، حين يقول: «أُقسمُ إنني أسفتُ على بولينا، لكنَّ الغريب – في تلك اللحظة التي لمستُ فيها طاولة القمار أمس وأخذت أجمع حزم المال – أنّ حبّي تراجَعَ إلى المرتبة الثانية. إنني أقولُ هذا الآن، لكن حينها ما لاحظتُ ذلك بوضوح. أمن المعقول أنني مُقامر في الواقع، أيكون ذلك صحيحاً بالفعل...».

وتتتالى رسائِلُهُ إلى زوجته في ٢٤ أيار و٢٧ أيار وغيرها من الأيام ويعودُ إليها خائباً، ثم يسافِران معاً من درسدن إلى بادن – بادن، وتتكرّر تجربة القمار هناك بين ربح آنيٍّ وخسارة دائمة، ويرهن خاتمي الزواج ومعطفه الفرائي وأقراط آنّا الذهبيّة، وينفقُ ما ترسِلُهُ أمّ آنّا لنجدةِ ابنتها، ثمُ الـ (٥٠٠) روبل التي يُرسلها له الناشر كاتكوف... ويؤكدُّ هنري ترويا أن ذكاء آنّا غريغوريفنا الطيّب جعلها تُدرك أن دوستويفسكي بحاجة إلى «تلكَ الخسارات التي لا تُغتفر وإلى تأنيب الضمير الذي لا يرحم، كي يعود فيركّز على العمل من جديد. ومهما بدا ذلكَ غريباً، فإن الأمل وخيبات الأمل، بهجة الربح ومرارة الخسارة والمجازفة، التي تنتهي بالكارثة، تحمل للكاتب الطمأنينة والهدوء، فيسترد توازنه الروحي، وهكذا فإنّه يعوّض خسارته في القمار، فيقبل على العمل بكل حماسة»[٩]، وهذا ما حدث فعلاً فما إن عادَ دوستويفسكي إلى جنيف هذهِ المرّة حتى انكبَّ على العملِ بنشاطٍ منقطع النظير. وذات مَرّة يعودُ من إحدى خساراتِهِ في ساكسون دي بين لينصرف إلى قراءة مخطوطٍ من مخطوطاتِهِ التي كتبها، فيراهُ تافهاً، وغير لائق فنيّاً فإذا به يحرقه. إن تجربة دوستويفسكي مع الروليت التي حاولتُ أن أختصرها فيما سبق تجربة جديرة بالبحث من خلال علاقتها بإبداعِه وتأثيرها عليه، بل إن الأحداث التي جاءت بعد إنجاز رواية المقامر عام (١٨٦٦م) خلال سفر الكاتب وزوجته إلى خارج روسيا، ولاسيّما تجربة القمار تكادُ تكون نبوءَةَ الرواية التي تتحققُ على أرض الواقع هذهِ المرّة... إن كثيراً من التفاصيل التي عاشها بطل المقامر:

ألكسي إيفانوفيتش عادت فحدثت لمبدع هذهِ الشخصيّة نفسه، في حياتِهِ الواقعيّة مع زوجته الصبورة آنا غريغوريفنا.

لن أسهبَ أكثر في الحديث عن هذا العمل الجميل، وصاحبِهِ العبقريِّ المُحيِّر، تاركاً للقارئ الكريم أن يقرأ هذا العمل الجميل.

الهوامش

(١)- بوريس بورسوف، شخصيّة دوستويفسكي، ترجمة: د.نزار عيون السود، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، دمشق ٢٠١٧م، ص ٣٩٧ - ٣٩٨.

(٢)- المصدر السابق نفسه، ص٣٩٨.

(٣)- المصدر السابق نفسه، ص٣٩٧.

(٤)- المصدر السابق نفسه، ص ٣٩٩.

(٥)- فيودور دوستويفسكي، الأعمال الأدبيّة الكاملة، المجلّد ٧، ترجمة: د.سامي الدروبي، دار ابن رشد، لبنان، بيروت ١٩٨٥، ص٦.

(٦)- هنري ترويا، دوستويفسكي والروليت، ترجمة: د. هاشم حمادي، مجلّة المعرفة السوريّة، العدد ٦٦٥، شباط ٢٠١٩م، ص٢٦٦.

(٧)- المصدر السابق نفسه، ص٢٦٦. الإمبريال: قطعة نقديّة ذهبيّة روسيّة (٦١/١١غ)، وكانت تعادل ١٠ روبلات.

غولدن: قطعة نقدية ذهبيّة أو فضيّة ألمانيّة في القرون (١٧- ١٩).

(٨)- المصدر السابق نفسه، ص٢٦٧.

(٩)- المصدر السابق نفسه، ص٢٧١.

نظرية النسبية وما بعدها

فايز فوق العادة

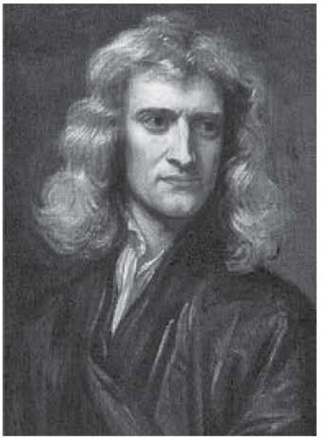
نقرأ في رباعيات عمر الخيام:

ليس يدرى بمنطق وقياس
أي وقت دارت به الزرقاء
أو متى تصبح السماء خرابا
فتداعت وانهد منها البناء
كل ذرات هذا الكون كانت
أوجهاً كالشموس ذات بهاء
أجلُ عن وجهك الغبار برفق
فهو خد لكاعب حسناء

يتأمل جبران خليل جبران الزمن بقوله:

«أما الآن فقد عرفت أن في الهنيهة الحاضرة كل الزمن بكل ما في الزمن مما يرجى وينجز ويتحقق. أما الآن فقد علمت أن مكاناً أحل فيه هو كل مكان وأن فسحة أشغلها هي كل المسافات».

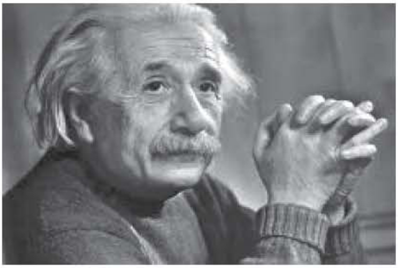
صاغ نيوتن مؤسس العلم المبدأ الأهم في فلسفة العلوم ألا وهو مبدأ الشمولية: إن ما يصح هنا الآن يصح هناك في زمن آخر، إن ما ينطبق هنا الآن ينطبق هناك في زمن آخر. يعني



ذلك أن الكون موحد ويستحيل أن يكون كل حيز منه غريباً كل الغرابة عن كل حيز آخر. إن على العالم أن يوحد كل ما يخلص إليه من نتائج. لعلها مأثرة لنيوتن أنه وحد الأرض والسماء، فبعد أن كان يظن أن الأجسام الأرضية المادية تختلف عن الأجسام السماوية النورانية التي تحف بها الملائكة، قرر نيوتن أن التفاحة تسقط على الأرض للسبب نفسه الذي يجعل القمر يسقط نحو الأرض. إن القمر يسقط نحو الأرض بمقدار ضئيل كل هنيهة، لكنه يستدرك ذلك السقوط باندفاعه الدوراني حول الأرض. من هنا كان قانون نيوتن في الجذب الثقالي: يتجاذب كل جسمين في الكون بقوة تتناسب طرداً مع جداء كتلتيهما وعكساً مع مربع المسافة بينهما. اصطلح نيوتن على تسمية كل من يرصد أو يبحث المجريات الكونية ساعياً إلى صياغة القوانين التي تفعلها بالمرجع. وفق مبدأ الشمولية تبقى قوانين نيوتن صحيحة بالنسبة إلى أيّ مرجع. إن العلاقات التي تربط أي مرجعين من هذه المراجع تتوقف، وفق نيوتن، على السرعة النسبية بينهما فحسب. عرفت هذه العلاقات بتحويلات غاليليه. ارتكز فكر نيوتن على موضوعتين أساسيتين: الزمان المطلق الذي يجري بإيقاعات منتظمة وبشكل مستقل، والمكان المطلق الذي تمخر عبابه الأجسام الكونية.

سار ماكسويل على نهج نيوتن وأبدع عام (١٨٦٤م) بمعادلات وحَّد فيها الكهرباء والمغناطيسية فيما عرف بالكهرمغناطيسية. برزت مشكلة في معادلات ماكسويل، ذلك أنها لم تكن لتصح في كل المراجع التي تبنّاها نيوتن بل في مرجع مفضل وحسب. افترض بعض العلماء بهدف حل المشكلة وجود وسط فيزيائي يغمر كل الكون أسموه الأثير. كان على الأثير أن يكون مثل الأجسام الصلبة كي يسمح للموجات المستعرضة بالمرور وأن يكون في الوقت نفسه مَرِنا رقيقاً لا يمكن استشعاره. كانت مواصفات متناقضة. إن كان الأثير موجوداً فعلاً فسيؤدي إلى هبوب ريح أثيرية بسبب دوران الأرض. أجرى العالمان ميكلسون ومورلي تجربة عام (١٨٨١م) خلصا بموجبها إلى عدم وجود أيّ ريح أثيرية.

قدم أينشتاين حلاً للمشكلة عام (١٩٠٥م) في نظريته النسبية الخاصة التي ألغى بها ضرورة وجود الأثير. تبنى أينشتاين تحويلات لورنتز عوضاً عن تحويلات غاليليه. تربط



تحويلات لورنتز أي مرجعين بعلاقات لا تتوقف على السرعة النسبية بين المرجعين وحسب، بل على سرعة الضوء أيضاً. تفترض تحويلات لورنتز أن السرعة النسبية بين أي مرجعين هي سرعة ثابتة، كما وتفترض أن لكل مرجع زمانه ومكانه الخاصين به. عرف هذا النوع من المراجع بالمراجع العطالية. طرح أينشتاين موضوعة مفادها أن قياس سرعة الضوء من أي مرجع لا يتغير لدى الانتقال إلى مرجع آخر. إن لهذه الموضوعة ما يسوِّغها فنظراً لأن الضوء هو الرسول المعلوماتي الأساسي في الكون فلا بد أن تكون سرعته ثابتة في كل المراجع لضمان وصول كل المعلومات الكونية إلى كل المراجع بالمعدل نفسه. وفق النسبية الخاصة تختلف التظاهرات الكونية من مرجع إلى آخر لكن القوانين الفيزيائية تبقى دون تغيير لدى الانتقال من مرجع عطالي إلى مرجع عطالي إلى آخر طبعاً بما في ذلك قوانين ماكسويل يترتب على النسبية الخاصة أن كل مرجع يرى طول المرجع الآخر وقد تقلص كما يرى زمانه وقد امتد. أثبتت التجارب الخاصة بمتابعة جسيمات الميونات القادمة من الفضاء الخارجي صحة امتداد الأزمنة. إن الزمان والمكان نسبيان وخاصان بكل مرجع على حدة. دعيت النسبية الخاصة لأن تناولها يقتصر على المراجع العطالية فحسب.

لا يوجد في الكون مراجع عطالية أي إن أحدها يتحرك بسرعة ثابتة بالنسبة إلى الآخر. يجب أن تكون قوانين الفيزياء ثابتة في كل المراجع سواء كانت عطالية أم لا. هكذا سعى أينشتاين إلى تعميم نظريته في غضون عقد تال من الزمن لتشمل كل المراجع. يعرف تغير السرعة بالتسارع. إن من يسقط في مجال الجذب الثقالي للأرض أو لأي جسم آخر يتسارع. هكذا طرح أينشتاين مبدأ التكافؤ. وفق هذا المبدأ إن التسارع وهو مفهوم هندسي يكافئ الجذب الثقالي وهو ظاهرة فيزيائية. استناداً إلى ذلك صاغ أينشتاين نظريته النسبية العامة. إن المراجع في النسبية العامة هي المراجع التي تتسارع بالنسبة إلى بعضها. حسب النسبية العامة تحفر الكتل المادية في حيز واسع شبكة من أخاديد منحنية ضمن النسيج المكاني الزماني. إن أي جسم يدخل الحيز يكون مجبراً على المرور عبر أخدود منها. تختزل النسبية العامة بالقول إن المادة تشكل الهندسة وإن الهندسة تلزم المادة. إذا عددنا نقطة ضئيلة من الحيز نعود إلى تطبيق النسبية الخاصة. إن النسبية العامة هي نظرية كونية بحق

لأنها فسحت المجال للفهم المعاصر للكون. إن كان المجال الكهرمغناطيسي هو ما يحرك الشحنات الكهربائية فإن الأجسام المتأثرة بالجذب الثقالي تندفع بفعل كائن رياضي مجرد يعرف في أدبيات الرياضيات بتنسور الانحناء لريمان. نوضح ما ذهب إليه أينشتاين في نسبيته العامة بمثال القطار. عندما يتحرك قطار فإنه يلتزم بسكته. كذا تتصرف الأجسام المادية. إنها تقع أسيرة لانحناءات النسيج المكاني الزماني. يتحقق الجذب الثقالي لأن النسيج المكاني الزماني ينحني بفعل المادة فيلزم المادة على الحركة في أخاديده ضمن تظاهرات جذب جهارية ندعوها الجذب الثقالي. لقد فضل أينشتاين أن يعلل الجذب الثقالي في إطار هندسي بحت وأن يبعد مفهوم القوة عن الظاهرة.

نتحول إلى الفيزياء الكوانتية التي تختلف عن النسبية في مدى واسع عريض. وفق الفيزياء الكوانتية إن العالم غير سببي وأن لكل كيان عدداً من الحالات لكل حالة منها احتمال. إذا انطلقنا من الفيزياء الكوانتية وتوقفنا عند الجذب الثقالي بعدّه قوة فلا بد أن نتبع نواميس الفيزياء الكوانتية التي تعلل أيّ قوة كونية بتبادل جسيمات وسيطة تفعل تلك القوة. الأمر هنا أشبه بلاعبي كرة السلة الذين يتبادلون التأثيرات فيما بينهم عبر قذف الكرة والتقاطها بشكل مستمر. يلاحظ من يتابع اللعبة أن الكرة المتداولة بين اللاعبين تطير وتعلو وتلف حول نفسها في أثناء ذلك... كذلك تتعرف الأجسام المادية على بعضها في الكون. إنها تتبادل جسيمات افتراضية فيما بينها هي الغرافيتونات. يلف كل غرافيتون حول نفسه أثناء انطلاقه في الفضاء بين الجسيمات المادية عدداً صحيحاً من المرات. تعرف الجسيمات التي تلف حول نفسها عدداً صحيحاً من المرات بالبوزونات. يساوي لف الغرافيتون اثنين. ولهذا التحديد بالذات سبب أساسي. فلكي لا تلغى النسبية العامة وتبقى تفسيراً قوياً ومقبولاً لظاهرة الجذب الثقالي يربط العلماء الغرافيتون بلف يساوي اثنين. نخلص مما تقدم إلى وجهتي نظر مختلفتين في تفسير الجذب الثقالي: انحناء النسيج المكاني الزماني في النسبية العامة والقوة القائمة على الوساطة المستمدة من الفيزياء الكوانتية. تستطيع كل وجهة نظر تفسير الجذب الثقالي على نحو مقنع ولا تتناقض النتائج التي تخلص إليها كل منهما. إنهما طريقتان مختلفتان في تفسير الظاهرة نفسها. إن الطريقة المرتكزة على النسبية هي طريقة حتمية سببية تتكرر الأحداث وفقها بشكل مطابق إن تواترت المقدمات عينها. أما الطريقة المرتكزة على الفيزياء الكوانتية فهي طريقة احتمالية لا ارتباط فيها بين الأسباب والنتائج لأنه وبكل بساطة تنعدم الأسباب لتفسح المجال للاحتمالات.

يعرف الفيزيائيون إضافة إلى البوزونات نوعاً آخر من الجسيمات تعرف بالفرميونات. يلف الفرميون حول نفسه عدداً كسرياً من المرات. الإلكترون مثلا هو فرميون يساوي لفه نصف. يعني ذلك وجود نوعين من الإلكترونات يساوي لف كل نوع نصف لكن اللفين يتعاكسان في الاتجاه. هل تتحدر البوزونات والفرميونات من أصل مشترك؟ للإجابة عن هذا السؤال صمَّم العلماء بنية رياضية بالغة التعقيد تعتمد لولباً غير منتهٍ يخترقه محور تناظر. توقع مختلف لقِيَم اللف لكل الجسيمات الموجودة والممكنة على طول اللولب ويقاس كل لف بالمسافة الفاصلة بين محور اللولب وإحدى نقاطه. تتوازى فيما بينها وتتساير كل القطع المستقيمة الدالة على قيم لف من نمط معين: مثلاً أعداد صحيحة فردية، أعداد صحيحة زوجية، أنصاف أعداد فردية يساوي باقي قسمة كل عدد فردي منها على أربعة واحد، أنصاف أعداد فردية يساوي باقي قسمة كل عدد فردي منها على أربعة ثلاثة. ترتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً كل الجسيمات المتجاورة في هذا الترتيب اللولبي. يقع إلى جوار جسيم الغرافيتون في الجدول اللولبي جسيم آخر هو الغرافيتينو يساوي لفه واحد ونصف. إن هناك إشكالات فيما يتعلق بتبادل جسيمات الغرافيتينو إذ لا بد أن يتم تبادل أزواج منها كما أن القوة المترتبة على هذا التبادل قصيرة المدى. هنا يفترق تفسير الفيزياء الكوانتية عن تفسير النسبية العامة حيث إن النسبية العامة لا تتضمن القوة قصيرة المدى المذكورة.

المراجع

1- Gravitation. Misner; Thorne & Wheeler, 1973, Freeman.

2- Gravitation And Cosmology,Weinberg, 1972, Wiley.

3- The Shaggy Steed of Physics,Oliver,1993,Springer.

4- Introduction to Supergravity, Yoshiaki Tanii ,2011, Springer.

الدكتور وهب رومية والشعر القديم

الياس قطريب



الدكتور وهب رومية من النقّاد والدارسين الذين انكبّوا على قراءة الشعر القديم ودراسته، وكان لهم حضورهم المميّز والمبدع في تقديم قراءات جديدة لهذا الشعر، من خلال ارتياد آفاقه المجهولة، واكتشاف عوالمه المستترة ومناطقه العذراء.

وهذه الكتب الثلاثة يجمعها توجّه واحد، هو اهتمامها بالشعر القديم، وعلى الأخصّ الشعر الجاهليّ، وانصرافها إلى دراسته من زوايا وجوانب موضوعيّة وفنيّة.

وعلاقة الدكتور وهب بالشعر القديم علاقة عشق حقيقية، استحكمت في نفسه، واستنزفت سنوات مديدة من عمره قضاها في دراسة هذا الشعر. وقد صرّح عن هذه العلاقة في أكثر من موضع. يقول في كتابه الأوّل: «ولم تكن علاقتي بهذا الشعر إلّا علاقة عشق، فإذا كان لي بعض ما حلمت به – وصل أو بعض وصل – فذلك يرضيني، وإذا كانت الأخرى فأرجو ألّا تنكر عليّ هذا الحبّ، فما أكثر الخائبين في هذه الجزيرة البيضاء!». ويقول في مقدّمة كتابه الثاني واصفاً ما كابده من مشقّة وعناء حتى أتمّ بحثه: «فقد كان الزمن يمرّ، وأنا لا أعدّ السنين ولا أتعلّم مقاديرها، وهل يعدّ العاشق أيامه مع حبيبته؟! ما أهون الزمن حين ترضى

الحبيبة! حينئذ ينسى المرء كيف يعدّ الأيام فيعمل في النهار وفي طرفي الليل. ما أجمل أن يكون العمل عشقاً! وما أصعب أن يتحدّث المرء عن عشقه»!

بهذا الأسلوب الجميل الذي لا يخلو من النبض الشعري، راح الدكتور وهب يغوص في أعماق الشعر القديم، فكان من أبرز النقاد الذين درسوا هذا الشعر، ومن أكثرهم قدرة على النفاذ إلى جوهره وتقديمه وفق رؤية جديدة تفتح مجالات رحبة للتحليل والتأويل.

في كتابه الأوّل (الرحلة في القصيدة الجاهليّة) الطبعة الثانية (١٩٧٩م)، يشعر المرء – بعد قراءة صفحات قليلة– أنّه سيجد أفكاراً وآراء جديدة وجريئة، تخالف السائد والمألوف، وتنأى عن تكرار ما قيل، وتلك هي ميزة البحث الجاد والأصيل، كما يضعنا الكتاب أمام باحث يمتلك معرفة واسعة ودقيقة بخفايا الشعر الجاهليّ، وقدرة كبيرة على التفسير والتحليل.

ويأتي الكتاب ضمن المحاولات التي سعت إلى قراءة الشعر الجاهليّ قراءة جديدة ومعاصرة، نذكر من هذه المحاولات كتاب (الشعر الجاهليّ) للدكتور محمد النويهي، وكتاب (قراءة ثانية لشعرنا القديم) للدكتور مصطفى ناصف.

رمى الدكتور وهب في كتابه هذا إلى الكشف عن العلاقة الجدليّة بين الشعر الجاهليّ والوجود الاجتماعيّ، والتي تتمثّل في عاملَيّ التأثّر والتأثير، ثمّ بيان الصلة بين الرحلة وبقيّة الأغراض الشعريّة. وقد عمد إلى تحليل عدد كبير من قصائد الشعر الجاهليّ، محاولاً الكشف عن الموقف النفسي للشاعر من خلال النظر إلى القصيدة نظرة كليّة، تقوم على الوحدة الموضوعيّة التي تربط بين أجزائها. وإذا كان كثير من الدراسات التي تناولت هذا الشعر قامت على الفصل بين الأغراض الشعرية في القصيدة الواحدة، ودراسة كلّ غرض على حدة، دون أن تعي أو توضّح إن كان ثمّة آصرة تربط بين هذه الأغراض، فإنّ هذا الكتاب أتى مغايراً في منهجه ورؤيته لتلك الدراسات؛ إذ بيّن وأوضح الصلة التي تربط بين الأغرض الشعرية في القصيدة الجاهليّة، والتي ترجع إلى الموقف النفسي الذي يسيطر على الشاعر حين ينظم قصيدته. والباحث هنا يردّ للشعر الجاهليّ مكانته، ويفنّد بعض الآراء النقدية التي وُجّهت إلى هذه القصيدة أو تلك، ويكشف عن الحقيقة التي غفل عنها كثير من النقاد في دراساتهم، وهي أنّ تهمة التفكك التي أُلصقت بالشعر الجاهليّ هي تهمة باطلة وغير صحيحة.

في كتابه الثاني (قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأمويّ بين الأصول والإحياء والتجديد) الطبعة الأولى عام (١٩٨١م). يعمد الدكتور وهب إلى دراسة قصيدة المدح منذ ظهورها

حتى نهاية العصـــر الأمويّ، محاولاً تفسير نشأتها، متتبّعاً تطوّرها وتغيّر رسالتها واتجاهاتها الفنيّة المختلفة.

قسّـم الباحث كتابه إلى ثلاثة أبواب وخاتمة، مع تمهيد تناول فيه مفهوم قصـيدة المدح، فتوقّف عند مصطلح (القصيدة)، وما يتعلّق به من إشكالات ليخلص إلى القول: «إنّ مصطلح القصيدة لا ينصرف إلى أوزان شعريّة بأعيانها دون سواها، بل ينصرف إلى الأوزان الشعرية عموماً، وبما أنّ هذا المصطلح يتوقّف على الكمّ -أي على عدد الأبيات- فإنّ الأرجوزة تكون قصيدة إذا بلغت عدداً من الأبيات، فإنْ لم تبلغ هذا العدد فهي مقطوعة».

أما مصـطلح (المدح) فيرى أنّ الناس قد أسـرفوا في استخدامه واتّسعوا به حتى أوشك أن يكون مصـطلحاً غامض الدلالة، ثمّ يوضّح أنّ ما يريده بقصائد المدح هي القصائد التي أنشدها الشعراء في المدح والاعتذار، وهي «قصائد مركّبة، على حدّ تعبير حازم القرطاجني، لا تقتصر على المديح، بل تتعدّاه إلى الغزل والظعن والرحلة وقصص الحيوان وشؤون أخرى من فنون القول العربي وتقاليده. ونحن حين نتحدّث عن هذه القصـيدة لا نخصّ جانباً منها بالقول دون آخر، ولا نتحدّث عنها بوصفها أغراضاً مستقلّة، بل ننظر إليها بوصفها كلّاً واحداً تضافرت على بنائه جزئيات شتّى».

ونظرة الباحث هذه إلى قصـيدة المدح تتفق مع منهجه الذي سـار عليه في كتابه الأوّل، حين دعا إلى النظر إلى القصـيدة نظرة كليّة، دون الفصـل بين أغراضـها المتعدّدة، مؤكّداً على الوحدة التي تربط بين أجزائها. وهذا يعني أنّ دراسـته لقصـيدة المدح لن تتوقّف عند ما قيل في المدح فحسـب، كما قد يُفهم من عنوان الكتاب، وإنما ستنظر إليها على أنها بناء فنيّ معقّد يكوّن كلّاً مكتملاً.

جـاء الباب الأوّل تحت عنوان (التأسـيس والأصـول)، وضـمّ فصـلين، الأول بعنوان (التأسـيس) ويقصد به نشأة قصيدة المدح في صـورتها الأولى، والتي تتمثّل في قصيدة المدح والعرفان، ومن سـماتها أنها «قصـيدة رقيقة يغلب عليها القصـر، ترتبط بالحياة ارتباطاً دقيقاً، فتدور حول أحداث معيّنة، وتشـتقّ أغراضـها وقيمها منها - ومن هنا قلّت هـذه الأغراض، وتحقّقت لها الوحدة النفسـية غالباً - وهي تعكس قيم العصـر برهافة شديدة، ولا تلتزم منهجاً فنياً محدّداً ... وهي لا تسأل ولا تستجدي، بل تحمد الجميل لأهله وتعترف بالمودّة...».

وهناك أيضاً قصيدة الاعتذار، وهي تطوّر لاحق لقصيدة المدح والعرفان، وتشبه في كثير من ملامحها وقسماتها قصيدة المدح؛ إذ استكملت كثيراً من التقاليد الشعرية المعروفة، كالتغزّل في مستهلّ القصائد، ووصف الظعائن، والرحلة عبر الصحراء. بمعنى آخر إنّ قصيدة الاعتذار «جدول صغير يتفرّع من ينبوع قصيدة المدح، ويحمل كثيراً من خصائص هذا الينبوع».

وفي الفصل الثاني من هذا الباب يتحدّث الباحث عن مرحلة جديدة من مراحل قصيدة المدح، وهي ما يطلق عليها مرحلة (التأصيل)، إذ اكتمل بناء هذه القصيدة على أيدي شعراء المدح في تلك المرحلة، كزهير، والنابغة الذبياني، وبشر بن أبي خازم وغيرهم، وغدت طائفة واسعة من التقاليد والقيود الفنية المستمرة.

في الباب الثاني يتحدّث الباحث عن قصيدة المدح بعد ظهور الإسلام، فيتتبّع سيرها وتطوّرها، ويرى أنها تختلف اختلافاً شديداً عن قصيدة المدح في مرحلة التأصيل من ناحية المضمون والبناء الفني، إذ غدا المدح مملوءاً بالقيم الدينية الجديدة، «وهو يتّصل بالحياة اتصالاً وثيقاً، فيتحدّث عنها ويتناول موضوعاته منها، وهو يبرأ من نمطية المدح القديم وتكراره وجموده».

أما من حيث البناء الفني. فإنّ قصيدة المدح في هذه المرحلة تُسقط تقليدين فنيين كبيرين من تقاليد القصيدة القديمة، هما المقدّمة والرحلة، وتقتصر على تقليد المدح. وهذا ما نجده عند حسان بن ثابت في شعره الإسلامي، وكعب بن مالك، والعباس بن مرداس وغيرهم. فهؤلاء – في رأي الباحث – شعراء مجدّدون، أو شعراء قصيدة المدح الإسلامية الجديدة.

ولكنّ ذلك لا يعني أنّ الحياة القديمة انقرضت بعد ظهور الإسلام، إذ استمرّت إلى جوار الحياة الجديدة صور واسعة من الحياة القديمة، ولاسيّما في البوادي، واستمرّت معها أنماط فنية قديمة، ومن هذه الأنماط قصيدة المدح الإسلامية المحافظة، ومن شعرائها كعب بن زهير، والحطيئة، والشماخ بن ضرار الذبياني وغيرهم. فهؤلاء أبقوا في شعرهم على الصورة التقليدية لقصيدة المدح الجاهلية، والتزموا النهج الفني الموروث التزاماً دقيقاً. ولهذا يرى الباحث أنّ قصيدة المدح في شعر صدر الإسلام تراوحت بين التقليد والتجديد، أو بين شعراء تمسّكوا بقصيدة المدح الجاهلية، وحافظوا على تقاليدها الفنية الكبرى، وشعراء

دفعتهم الحياة الجديدة التي أوجدها ظهور الإسلام، وتغيّر أنماط العلاقات الإنسانية، إلى التخلي عن بعض العناصر الموضوعيّة والفنيّة لقصيدة المدح الجاهليّة.

ينتقل الباحث في الباب الثالث، وهو بعنوان (بين الإحياء والتجديد) إلى الحديث عن قصيدة المدح عند شعراء العصر الأمويّ، فيرى أنّ مفهوم الإحياء يتضمّن «العودة إلى التراث الجاهليّ، واستعارة أنماطه الفنيّة المؤصّلة وتوظيفها للتعبير عن الحياة الأمويّة». وقد قسّم هذا الباب إلى فصلين، تحدّث في الفصل الأوّل عن قصيدة المدح الإحيائية، ومن شعرائها الأخطل، والنابغة الشيباني، وذو الرمّة، والعجاج وغيرهم، وأطلق عليهم صفة الإحيائيين السلفيين، لأنهم أسرفوا إسرافاً شديداً في تقليد قصيدة المدح الجاهليّة، فحافظوا على صورتها البدوية العريقة محافظة دقيقة، وبعثوا تقاليدها الفنية الكبرى، من مقدّمة ورحلة ومدح، واستعاروا موضوعات المدح القديم وقيمه وصوره وظواهره الأسلوبية. أما القسم الثاني من شعراء قصيدة المدح الإحيائية، فقد أطلق عليهم صفة الإحيائيين المعتدلين، ومنهم الفرزدق، وجرير، وكُثيّر عزّة وغيرهم. فهؤلاء على الرغم من أنهم بنوا مدائحهم على غرار قصيدة المدح الجاهليّة، وبعثوا تقاليدها الفنيّة الكبرى، إلّا أنهم تخفّفوا من قيودها الصارمة تخفّفاً ظاهراً، وعبّروا عن ذوق فنيّ مغاير للذوق السلفيّ القديم مغايرة واضحة.

في الفصل الثاني من هذا الباب يتحدّث الباحث عن قصيدة المدح الأمويّة الجديدة، ويذكر من شعرائها عبد الله بن قيس الرقيات، والأحوص الأنصاريّ، وإسماعيل بن يسار النسائيّ، فيرى أنّ هذه القصيدة صدرت عن ذوق فنيّ متحضّر يباين الذوق الإحيائي مباينة شديدة، واختلفت عن القصيدة الإحيائية في الصورة والتقاليد والموضوعات واللغة والأساليب والموسيقا.

وبهذا الفصل يُنهي الباحث كتابه بعد أن رسم صورة دقيقة ومفصّلة لقصيدة المدح في نشأتها وتطوّرها، وفي اتجاهاتها الفنية المتعدّدة.

في كتابه الثالث (شعرنا القديم والنقد الجديد)، وهو من إصدارات عالم المعرفة، العدد ٢٠٧، آذار عام (١٩٩٦م)، يعود الدكتور وهب مرّة أخرى إلى الشعر القديم، ليقدّم محاولات جديدة في التحليل والتأويل. ويمكن تقسيم الكتاب إلى قسمين: الأوّل نظريّ، والثاني تطبيقيّ. في القسم النظريّ يتحدّث الباحث عن وضع الثقافة العربية، ويرى أنها ثقافة مأزومة، وهي صورة مصغّرة عن الحياة العربية الراهنة التي هي الأخرى حياة

مأزومة، ثمّ ينتقل إلى تحديد مفهوم القراءة المعاصر، الذي لم يعدْ يقف عند حدود شرح وتفسير النصّ الإبداعيّ، بل هو «مفهوم يقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتدّ من التفسير إلى التأويل، ويؤكّد أنّ الذات القارئة لا تقلّ أهميّة عن الموضوع المقروء».

كما يقدّم رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم من خلال مناقشة بعض الدراسات التي اتّخذت من المنهج الأسطوريّ مرتكزاً لها في تفسير هذا الشعر وتأويله، مثل كتاب (الصورة الفنية في الشعر الجاهليّ) للدكتور نصرت عبد الرحمن، وكتاب (الصورة في الشعر الجاهليّ) للدكتور علي البطل. ولأنّ الباحث مؤمن بتعدّد القراءات، وبأنّ القراءة ذات البعد الواحد تقتل النصّ، فهو يأخذ على أصحاب المنهج الأسطوريّ أحادية الرؤية، وإخضاع النصوص الشعرية للتفسير الأسطوريّ، إذ تغيب صورة الواقع الاجتماعيّ والمرحلة التاريخية التي عاشها شعراء هذه النصوص.

أما القسم التطبيقي فقد قدّم فيه محاولات جديدة في تحليل الشعر القديم وتأويله، وقد حدّد منهجه، إذ أشار إلى أنّ دراسة هذا الشعر تتطلب اصطناع مفهوم القراءة المعاصر الذي يتّسع ويتعمّق ليصل إلى التأويل، وبذلك يجعل النصّ منطلقه الأساسي بوصفه بنية مفتوحة، واضعاً في حسبانه أمرين هما: وحدة القصيدة الجاهلية، ورمزيّة أغراضها. وهذا يؤكّد التزام الباحث بالمنهج الذي اختطه لنفسه منذ بدأ يدرس الشعر القديم، وقد أشرنا إلى ذلك حين عرضنا كتابيه السابقين، والذي لم يتخلَّ عنه في هذا الكتاب، إيماناً منه بأنه المنهج الأكثر قدرة على استبطان الشعر القديم، واكتشاف أسراره، دون أن يغفل أهمية المناهج الأخرى، أو يستفيد منها. وقد وصف منهجه الذي طبّقه على جزء من شعر الحنين بأنه «يقع على ضفاف الواقعية المتطوّرة، ويتوسّل بمفهوم متطوّر للبنية. فليس النصّ الأدبي - على تميّزه واستقلاله - بنية معزولة، بل هو بنية موجودة في بنية مفتوحة، أي بنية وفي الوقت نفسه عنصر في بنية أخرى، إنه خلق جماليّ وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معاً».

على أساس هذا المنهج أقام المؤلف دراسته التطبيقية، ومحاولاته الجديدة في تأويل شعرنا القديم، فتناول في الفصل الأوّل من هذا القسم (رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة)، وقسّمها إلى الذات المقنّعة التي تعبّر عن نفسها من وراء قناع موضوعيّ أو معادل شعريّ، كالناقة، والجواد، والمطر، والمرأة، ثمّ الذات السافرة التي تبوح بأسرارها ومواجعها

في تدفّق عاطفيّ. كما بيّن مواقف هذه الذات من مأساتَيّ الزمان والمكان اللتين كان الشاعر القديم يحسّهما إحساساً مروّعاً.

وفي الفصل الثاني تحدّث عن (رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة)، موضّحاً نظرة الشاعر ورؤيته الفكرية تجاه الكون والموت والحياة.

لقد استطاع الدكتور وهب بمعاشرته الطويلة للشعر القديم، وبنظرته الثاقبة، وبتحليله العميق والبارع، والذي يصل إلى مستوى الإبداع، أن يكشف عمّا ينطوي عليه هذا الشعر من دلالات رمزيّة ثرّة، وعمّا فيه من ظواهر معقّدة غامضة لا تتكشّف إلّا للدارس المتبصّر العارف بأسرار هذا الشعر، إذ تنفي عنه الاعتقاد السائد بأنه شعر بسيط واضح، وتغيّر الصورة التي تصوّر الشعراء الجاهليين بسطاء سذّجاً يفتقرون إلى الرؤية الفلسفية والتفكير العميق.

وإذا كانت ميزة الناقد المبدع تكمن في قدرته على محاورة النصوص الإبداعية واستنطاقها، والكشف عن الدلالات الكامنة والمعاني المستترة، وصولاً إلى جوهر الإبداع وسرّه، تسنده في ذلك ثقافة واسعة، وحسّ نقديّ متميّز، وأسلوب فذّ فيه رشاقة القول وتوهّج الإحساس وبلاغة التعبير، إذ يتحوّل نقده إلى نوع آخر من الإبداع، فإننا نستطيع القول بكلّ ثقة إنّ الدكتور وهب رومية استطاع، فيما قدّم من دراسات عن الشعر القديم، أنّ يكون ذلك الناقد المبدع بامتياز.

الباحثون عن الهوية

تجارب أهم المعماريين العرب الرواد في القرن العشرين

جورج. ن. جبلي

مـع بدايات القرن العشريـن، أثَّرت التحـولات السياسية والاجتماعيـة والاقتصادية على الأشكال التخطيطية والتصميمية المختلفة في الوطن العربي، وألقت بظلالها على توجهات الحركـة المعماريـة العربية خلال قرن بأكمله، وعكست صـورة مشوهة للاتجاهات المعمارية السائـدة فـي العالـم، وأصبحـت أبنية مدننا دون هويـة. هذا من جهة، وفـي الجهة المقابلة، معماريون من الرواد العرب، حملوا راية البحث عن الذات، وحاولوا خلق عمارة عربية جديدة تلبّي حاجات الإنسان العربي وتحمل في طياتها عبق الإرث المعماري الغني.

باحثـون مـن دمـشق

آ- في المرحلة الأولى من القرن العشرين

المعماري فيرنـانـدو دو أراندا

أنجز المعماري الأسباني الأصل «دو أراندا»[1] (المقيم في دمشق)، عدداً من الأبنية بطرز مختلطـة مختلفة منها بناء محطـة الحجاز عام (١٩٠٨م) بتفويض مـن المهندس الألماني «مايسـنر»[2]، هذا البناء الذي يعدّ أول مبنى حديث في دمشق يحمل ملامح الأصالة العربية بالأقواس الدائرية في الطابـق العلوي، الممزوجة بفن العمارة الأوروبية (الروكوكو) بالطابق الأرضي، وقام «أبو أمين الدهان» بتصميم الزخارف الداخلية وتنفيذها.

محطة الحجاز بدمشق:

كتب الباحث التاريخي «عماد الأرمشي» عن المحطة في كثيرٍ من كتاباته ويقول: «المحطة تحفة معمارية تزيِّن المدينة، وتتميز بطابع شـــرقي، فيها درج عريض يتوســـطها إضافة إلى قســـمين متناظرين تماماً، ويتوســـطهما بهو كبير، كان مكاناً لانتظار المسافرين على القطار، وتتدلى من ســـقف المحطة الـــذي يبلغ ارتفاعه (١٢) متراً ثريًّـــا عملاقة من تاريخ المحطة صنعها الدمشقيون الذين صنعوا السيف الدمشقي، وسقف المحطة تزيّنه نقوش شرقية يقال إنها تحتوي على خيوط من الذهب».

اســـتطاع دو أراندا أن يوظف جميع مكونات العناصـــر الجمالية الأصيلة في تصميم شكل المبنى المؤلف من الكتلة الرئيسية بالوسط يعلوها جملون كبير يغطي البهو الرئيسي للمحطة، وأردفه ببنائين مصغرين عن الكتلة الرئيسية في أقصى اليمين وأقصى اليسار، ويعلو كل منها جملـــون مماثل لها، كذلك تفنن في شـــكل النوافذ وزخرفة الواجهـــات بالخزفيات المملوكية والعثمانية على حد ســـواء، ولاســـيّما الواجهة الرئيســـة الرائعة من خـــلال توظيفه للأحجار المســـتخدمة فيها، ومـــن ثم قام على تطعيم البناء من الداخل بالزجاج الدمشـــقي المعشـــق وبالخشبيات الدمشقية (حفر وتنزيل) المحفورة بشكل بديع على الواجهات الداخلية للمبنى.



لوحة رقم (١) مبنى محطة الحجاز

يتوسط الواجهة ثلاثة أبواب ضخمة هي المدخل الرئيس للمحطة، متوَّجة بأقواس خفيفة الانحناء من الحجر الأبيض والمزي، وقد برزت فوق الأبواب الثلاثة شرفة كبيرة مستندة إلى أربعة أعمدة رخامية مغموسة في أرضية درج المدخل وقد توجت الأعمدة بمقرنصات خفيفة لتشكل فيما بينها أقواساً خفيفة الانحناء داعمة لبروز الشرفة.

كذلك توجد في طرفي الكتلتين الغربية والشرفة أبواب تصل إلى بهو المحطة يصعد إليها بثماني درجات وقد أخذت شكل البوابة الرئيسية ولكن بشكل مصغر.

أخذ الطابق العلوي شكلاً مغايراً كلياً عن الطابق الأرضي من حيث شكل النوافذ ذات الأقواس الدائرية الأبلقية التي اتسمت بالطابع الإسلامي، والمبنية من الحجارة البيضاء والسوداء كما هو متعارف عليه في معظم الأبنية الأيوبية والمملوكية بدمشق، وقد تجلّى ذلك بوجود ثماني نوافذ بكل جناح من جناحي المبنى ذوي الأقواس المدببة والمتميزة بالخصر المدبب في كل توءم من النوافذ.

وتطل الشرفة الرئيسية على ساحة الحجاز وشارع سعد الله الجابري للاحتفالات الرسمية، وقد استمد هذا الطراز من بناء شرفة دائرة الأملاك السلطانية المجاورة لبناء السرايا، ومن شرفة بناء السرايا نفسه، وقد بنيت من الرخام الأبيض ذي الأعمدة القصيرة والتي كانت صلة الوصل لدرابزين الشرفة التي تشكل مظلة للمدخل الرئيسي، وقد اتسمّ أيضاً شكل نوافذها بالطابع الإسلامي، كما تبدو على البناء بعض اللمسات التزينية الإغريقية (اليونانية القديمة) الظاهرة في الشكل الهرمي لواجهات السطح الذي يعلو المبنى الضخم، وتتوسطه ساعة طنانة كبيرة فوق المبنى الرئيسي وما زالت إلى اليوم، وكذلك يوجد دائرتين كبيرتين بحجم الساعة في كلا الجناحين الأيمن والأيسر.

ب- في المرحلة الثانية من القرن العشرين:

ظهر في عشرينيات القرن العشرين الطراز المحلي الحديث المشمول بعناصر معمارية تقليدية على يد المهندسين والمعماريين والفنيين الخبراء السوريين كبناء قصر العدل وبناء مؤسسة عين الفيجة عام (١٩٣٧م)، وكلاهما للمعماري «عبد الرزاق ملص»، ويدخل في هذا الوصف بناء مجلس الشعب «البرلمان» عام (١٩٢٦م) الذي أشرف على تصميمه وتنفيذه المساعدان الفنيان الخبيران «سامي النعماني وبهاء الدين زمبركجي»، وقام بتصميم زخارفه الحرفي الفنان «أبو سليمان الخياط». إذ عني هذا البناء أيضاً بالاستفادة من العناصر المعمارية التقليدية كالنسب والقوس والعمود والزخارف الحجرية في الواجهات، كما اعتُمِد الأسلوب نفسه في بناء ديوان المحاسبات (اتحاد الحرفيين) للمعماري عمر مالك، والتجهيز الأولى (مدرسة جودت الهاشمي) التي صممها المعماري اللبناني «يوسف أفتيموس». وعلى الرغم من أنَّ المظهر العام لأبنية هذه المرحلة من القرن العشرين يدل على أن هندستها

مســتمدة من الفن العربي الأصــيل، إلا أنها بمخططها وتقســيماتها الداخلية تلبي حاجات العصــر الحديث كما في بناء مؤسســة مياه عين الفيجة، وهي بذلــك يمكن أن تمثل ظاهرة معماريــة جديدة، هــي التوفيق بين ملامح الماضــي ومتطلبات الحاضــر. وعلى رأس هذه المرحلة مهندسون ومعماريون أهمهم:

المهندس المعماري عبد الرزاق ملص

لقد عُهِد إلى المعماري عبد الرزاق ملص وضع مخططات بناء مؤسسة مياه عين الفيجة بشــارع النصــر بالطراز المعماري المحلي الحديث المشمول بعناصر فنية تقليدية ونُفِّذ بين عامي (١٩٣٧- ١٩٤٢م)، والبناء خير مثال لهذه التوجهات المعمارية والفنية الجديدة.

مبنى مؤسسة مياه عين الفيجة:



لوحة رقم (٢) مبنى مؤسسة مياه عين الفيجة

من دراسة فنية للأستاذ محمد أبو الفرج العش حول بناء المؤسســة العامة لمياه الشــرب والصرف الصحي (مؤسســة مياه عين الفيجة) يقــول: «حرص المهندس المصــمم للبنــاء المهندس عبــد الرزاق ملصــ (أبرز المعماريين السوريين بتلك المدّة) عندما وضع مخططات البناء على جعله تحفة معمارية فريدة من نوعها بين أبنية دمشــق، وجاء البناء فعلاً كما أراد المهندس المصــمم آية من آيات الجمال المعماري الدمشقي». لقد استعان المهندس المعماري ملص، بأبرز فناني عصــره في فن (الخيط العربــي) الفنان القدير محمــد علي الخياط (أبو ســليمان)، فقد كان نابغة عصــره في (فن الحفر والتطعيم والترصيع) وبمنتهى الدقة، وقد أبدع بزخرفته من الخارج ومن الداخل، ومثلاً على ذلــك: إطار باب القاعة الرئيســية في الطبقة العليا من الفن الكلاســيكي أو البيزنطي وهو مقتبس من باب قصــر الحير الغربي المعاد إنشــاؤه في المتحف الوطني بدمشــق. درابزين الطبقة العليا يعتمد على الفن العباسي والفاطمي، ثم زيدت عليه مستحدثات الفن المملوكي بالتطعيم والترصيع.


لوحة رقم (٣) سقف البهو

التعابير النجمية المستعملة في السقوف والأبواب مقتبسة من الفن العربي في العهد الأيوبي. الخيوط الزخرفية، الألواح الرخامية في الواجهة الخارجية مستمدة من فن العهد المملوكي. والبوابة الكبرى الخارجية متأثرة بفن العهدين الأيوبي والمملوكي مجموعة النوافذ الثلاث لها أمثالها في الفن الأندلسي والمغربي. الفسقيات مستمدة من الفن العربي منذ العهدين الأيوبي والمملوكي حتى أواخر العهد العثماني، وهو فن عربي أصيل ازدهر في بلاد الشام خاصة.

التوفيق بين العناصر الزخرفية


لوحة رقم (٤) القاعة الرئيسية

انتقى «أبو سليمان الخياط»[٣] لكل موضوع العنصر الذي يناسبه بعد استشارة المصمم، وأبدع في تحوير العناصر وتحويلها بشكل يتلاءم والذوق الفني، وربما كانت التعابير المقتبسة منقوشة على الحجر، فوضعها على الخشب، المهم عنده أن ترتاح العين لها، وتشعر بانسجام التعابير مع الموضوعات، وتوافق الزخارف بعضها بعضاً باللون والتقاسيم، سواء أكان بالمقارنة والمفارقة، أم بالتنويع والتجانس. منظر الواجهات الخارجية، بناء مهيب، له تقاسيم وملامح البناء العربي الأصيل، الجبهة والقلب والجناحان كل ذلك متكافئ، وهو مختوم في الأعلى بطنف متوج بزخارف مسننة رشيقة. ويعتمد توزيع هذه العناصر الزخرفية على التماثل والتناظر والتساوي والتعادل. الألوان متناسبة ومتسقة تميل إلى الرشاقة والزهو أحياناً.

في الطابق الأرضي، لردهة الدخول ثم البهو، سقف وراءه سقف ودرابزونات مشبكة تحصر المنظر إلى سقف عال جداً يستمد النور من نوافذ جانبية، ترسل الضوء متكسراً على الجوانب المزخرفة، متدرجاً إلى الأسفل. تميل ألوان خشب الجوز إلى التجانس والوقار.

أما في الطابق العلوي، فالسـقوف القريبة وترويسـات الأبواب، تتكافأ مع المساحات غير المزخرفـة. وتباليط الأرضـ، آية في فن الترخيم والتجزيع، وهي فسـقية لطيفة، تحيط بها حصيرة من الرخام المجزع قوامها أشكال هندسية ونجوم وخيوط تتشابك فتؤلف لوحة ملونة، وأما جدران القاعة الرئيسية التي كُسِيَت بحلقة دمشقية (عجمية)، رُكِّب فيها سقف خشبي قديم نقل إليها من دار السقا أميني في دمشق وهو يعود إلى أول القرن الثاني عشر الميلادي.

هذا التوزيع العام في العناصـر الزخرفية متزن لا هو بكثير المفرط ولا بقليل القاصـر، أعطي كل موضوع ما يناسبه من الزخارف شكلاً وكماً، فأتى العمل غاية في البهاء والكمال.

أصول الأعمال الفنية المنفذة

١- **نحـت الحجـر**: يبدو ذلك في الواجهة الخارجية، ونميز منه ولاسـيّما نحت التعابير النباتية في الأجزاء الزخرفية نحتاً بارزاً مندمج الأطراف حسب الأسلوب الفاطمي.

٢- **تقويـر وتخريـق الزخارف الحجرية**: يقص الحجر ويخرق لإحداث ثقوب نافذة، تبدو بسـببها الزخارف واضـحة. تعتمد هذه الصـنعة في الأغلب على التعابير الهندسـية. هذه الصنعة معروفة منذ العهد الأموي.

٣- **تجزيع الرخام**: تقطيع الرخام الملون إلى أجزاء هندسـية وتركيبها بدقة. بدأت هذه الصنعة منذ العهد الأتاباكي في سورية، ونضجت في العهدين الأيوبي والمملوكي.

٤- **نحت الخشب**: يغلب في هذا البناء نحت الخشـب حسـب الأسـلوب العباسي وحسب الأسـلوب الفاطمي، وهذا نحت الخشـب واضح في واجهة الباب الثاني الدرابزونات وواجهة القاعة الرئيسية في الطبقة العليا.

٥- **تخريـط الخشـب وتخريمه**: من آثار العهديـن الأيوبي والمملوكي. يعتمد في الأغلب على التعابير الهندسية.

٦- **تشبيك الخشب وتعشيقه**: هذه الصنعة استعملت في صنع السقوف والأبواب الداخلية. وهي معروفة منذ العهد الأيوبي في صنع المنبر والأضرحة الخشبية والأبواب.

ج- في المرحلة الثالثة من القرن العشرين

في المرحلة الثالثة بدأ بوضـوح إحياء الروح العربية في جميع مجالات الحياة سـواء أكانت فـي الميدان السياسـي، أم في الاتجاه الأدبـي، أم في الإنتاج الفني ولاسـيّما في فن العمارة.

كما شهدت مرحلة السبعينيات من القرن الماضي ظهور كثيرٍ من الرواد المعماريين من العالم العربي الذين تركوا بصماتهم الواضحة على خريطة العمارة العربية المعاصرة مما تخطى الحدود الإقليمية لمواقعهم الجغرافية، هذه الإسهامات الفاعلة راوحت بين الفكر النظري الذي شمل الندوات والمحاضرات وإسهامات التحكيم المحلي والأقليمي والعالمي، إضافة إلى العطاء الوافر من المشروعات المختلفة التي شملت المباني السكنية ومشروعات الإسكان والتي تعد دوماً الأكثر إثارة للجدل في مدى نجاعتها ومواءمتها للبيئة الاجتماعية، إلى المشروعات ذات الطابع التعليمي كالمدارس والجامعات والمتاحف ومعاهد التعليم المختلفة، إلى المباني الدينية والحكومية والعامة كالمكاتب وغيرها المختلفة. وقد تمثلت هذه الحركة المعمارية العربية الرائدة بمجموعة من المعماريين المقيمين الذين تلقّوا علومهم في أوطانهم، وفئة أخرى تشكلت مفاهيمها المعمارية من خلال الجامعات الغربية حيث درسوا وعادوا إلى أوطانهم واستقروا ومارسوا عملهم بعد عودتهم. في هذه المرحلة بذل عدد من المعماريين في دمشق المهتمين جهوداً قيِّمة لتطوير العمارة الدمشقية منهم: د.طلال عقيلي في «قصر المؤتمرات»، وفؤاد ريشة في«قصر تشرين للضيافة، ود. عماد بشور في «دار الأسد للثقافة والفنون»، ود.رئيف مهنا في طريقة مبتكرة للبناء بالحجر البازلتي دون استخدام الحديد، وجوزيف عبد لكي في «سفارة الإمارات العربية المتحدة»، ورفيق كحال في «وزارة التجارة الداخلية وحماية المستهلك»، وكان من أهم تجارب هذه المرحلة تجربة د.نزار الفرا في «سوق الخجا الجديد».

المعماري الدكتور نزار الفرا

المعماري الدكتور نزار الفرا من مواليد دمشق عام (١٩٣٣م)، يمارس العمل المعماري في التصميم والتنفيذ والإشراف من خلال مكتبه بدمشق إضافة إلى عمله كأستاذ في كلية الهندسة المعمارية بجامعة دمشق (سابقاً)، وأستاذ التصميم المعماري في جامعة اليرموك الخاصة حالياً.



لوحة رقم (٥) مدخل السوق

أنجز الدكتور الفرا خلال مسـيرته العملية الطويلة عدداً يصعب حصره من المشروعات المعمارية والمشـاركات البحثية وخصوصـاً فيما يدور حول دمشق القديمة عمارة وعمراناً، إضـافة إلى مشاركاته في المسابقات المعمارية الداخلية والخارجية التي حصد منها العديد من الجوائز المعمارية.

ومن المشـروعات العديدة التي صممها وأشـرف على تنفيذها مبنى مجمع مكاتب شارع الفردوس المتميـز بجمال واجهاتـه ذات الأقواس العربية المطورة والفـراغ الداخلي ذو المواصـفات الدمشقية، ومبنى سكن الدكتور زكائي حقي في حي المزة بدمشق، والعديد من أجنحة الدول ومنشـآت وحدائق لدورات عديدة بمعرض دمشـق الدولي، ومشروع بناء إتحاد إذاعات الدول العربية في منطقة كفرسوسـة، كما قام بتصـميم مداخل ومآذن مقام السيدة زينب بدمشق، وفي عام (١٩٨٥م) أنجز جوهرته «سوق الخجا الجديد».



لوحة رقم (٦) سوق الخجا الجديد في شارع الثورة بدمشق.

سوق الخجا الجديد جوهرة دمشق:

سـوق الخجا الجديد دائرة اقتصـادية متكاملة متخصصـة بالجلديات، هو سوق تجاري شـهير في العاصمة السورية دمشق، سوق معاصـر بطراز عربي تقليدي وهو السوق الجديد الوحيد المتخصص في المدينة.



لوحة رقم (٧) سوق الخجا الجديد (داخل السوق)



لوحة رقم (٨) الأركاد وواجهة السوق الخارجية

يقع ســوق الخجا في شــارع الثورة في منطقة ساروجة الأثرية في قلب مدينة دمشق، شيّد في عام (١٩٨٥م) كبديل لسوق الخجا القديم الشهير الذي كان بجانب سوق الحميدية ويلاصق قلعة دمشــق وهُدِّم في ســبيل إحياء مشروع الســور الغربي للقلعة وترميمها وإظهار معالمها. وجاء الســوق الجديد الذي يبعد عن القديم بمسافة ٥٠٠ متر مستلهَماً من العمارة الدمشقية بصورة حديثة الطراز المعماري والنواحي الجمالية، وحاول مصممه ومشيدوه أن يعطوه سمة تراثية حديثة من خلال عمارته ولو أنها جاءت إسمنتية، في حين بُنِيَ السوق القديم من الحجر التراثي المائل إلى اللون الأصــفر، ولكن الســوق الجديد ظل محافظاً على تخصصه القديم وهــو بيع المنتجات الجلدية» يتألف البناء من طابق أرضــي وطابقيــن عُلْويين وقبو بطابقين كمواقف للسيارات، من تصميم وإشراف المعماري الدكتور نزار الفرا، الذي قال لي في مقابلة معه: «كانت مهمة شــاقة كلفتني بها جمعية شــاغلي المحلات التجارية المهدمه بسوق الخجا القديم الملاصــق للســور والبالغ عددهم ١٥٠ عضواً لإنشاء سوق جديد بدلاً من القديم على أرض أبعادها (٢٨×٦٥ م) تقريباً، مخصصــة بموجب نظام البناء لإنشاء طابق أرضي مخازن تجارية وطابقين علويين مكاتب للاستثمار التجاري، في حين كان هدفنا إيجاد بناء تخصصي يرمز إلى عراقة دمشــق، ويُذكّر بالســوق التراثي القديم، ويلبي حاجات المستفيدين العملية والتخديميــة من طريق محيط بالمبنى إلى مواقف للســيارات في منطقــة تعدّ قلب المدينة التجاري. لقد بذلنا جميعاً جهوداً مضنية على مدى سنوات لدى محافظة مدينة دمشق تكللت بالنجاح بحصولنا أخيراً على استثناءات نظامية ساعدتنا في استكمال المشروع بشكل مقنع.

د- في أواخر القرن العشرين:

خرَّجــت كلية العمارة بجامعة دمشــق عدداً من المعماريين الناجحين مثل المعماري شــارل كســاب في «كلية التجارة والاقتصاد» ومشــروعات أخرى، والمعماري عبد الرحمن النعسان في

«مقر إقامة سفير قطر»، والمعماري جورج جبلي في «مجمع النقابات المهنية»، والمؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات»... وغيرهم، كانت تجربة المعماري محمد وليد السيروان من خلال «مبنى سفارة الجمهورية العربية السورية ومقر إقامة السفير في ألمانيا» من أهم تجاربهم.

المهندس المعماري محمد وليد السيروان

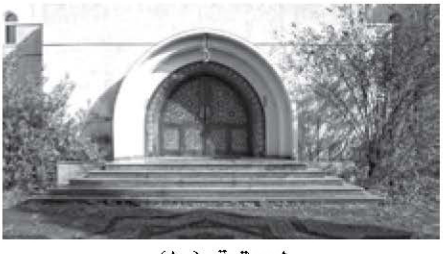
من مواليد مدينة دمشق،تخرج في كلية العمارة بجامعة دمشق عام (١٩٦٩م). يمارس عمله في التصميم المعماري والأبحاث المعمارية في مكتبه الرئيسي بدمشق. أنجز عدة مشروعات في دمشق منها مجمَّع ساحة الجمارك السكني التجاري ومدينة الجلاء الرياضية في المزة.. ومن أعماله التي عدّت تجربة نوعية نحو عمارة عربية معاصرة: سفارة الجمهورية العربية السورية في ألمانيا.



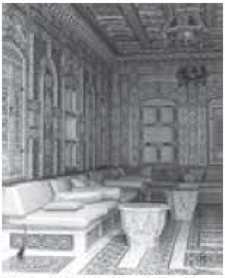
لوحة رقم (٩) مبنى سفارة الجمهورية العربية السورية (بون)

مقر سفارة الجمهورية العربية السورية في جمهورية ألمانيا الاتحادية منذ عام (١٩٩٠م) في الحي البوني هوخكرويتز:

تقع السفارة في المحيط الجنوبي للحي الجنوبي في محيط منطقة رايناو. وهي واحدة من السفارات الجديدة القليلة في بون التي بنيت بهدف تمثيلها بشكل يعكس السمات النموذجية للجمهورية العربية السورية. ويتكون من مبنى من ثلاثة طوابق- ومبنى سكني. بمساحة أرضية تبلغ ٤٠٠٠ متر مربع تقريباً.



لوحة رقم (١٠)
مدخل سفارة الجمهورية العربية السورية (بون)


لوحة رقم (١١) قاعة الاجتماعات

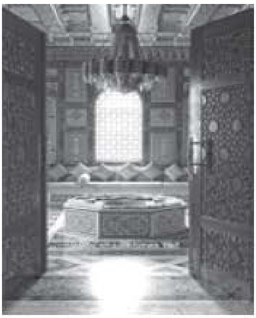
زُيّنَ مجمع المباني من وحي الثقافة والعمارة السورية، والتي بنيت بشكل خاص على شكل دمشق من القرن الثامن في عهد السلالة الأموية («نمط دمشق»). ووُضِعَ مدخل المبنى مع باب مزدوج خشبي لثوب مدبب،، والنوافذ المتفرقة مصنوعة من الجرانيت الأحمر.

يعدّ التصميم الداخلي للمبنى، بما في ذلك القاعات المكونة من طابقين، رائعاً بشكل خاص. الأرضيات مطعّمة بالرخام والجدران في الطابق السفلي. حمام تقليدي وحمام بخار عربي إسلامي. يحتوي الفناء الخاص بالسكن على نوافير، وقد جُهّز بزواحف. لقد مزجت فن العمارة الشرقية من الأشكال والهياكل الضخمة مع العمارة الأجنبية الحديثة - وهو نوعاً ما أصبح حداثة شرقية - لأنها معمولة في هذه الطريقة المدهشة فحسب.

مقر إقامة السفير:


لوحة رقم (١٢) مقر إقامة السفير

صنف بعض المستشرقين هذا المبنى أنه أهم مبنى للعمارة الدمشقية في العصر الحديث في أوروبا حتى أنه أسماه بعضهم بحمراء العصر الحديث من حيث الأهمية المعمارية والفنية التي تضمنها عند بناء السفارة إذ قام المصمم وليد سيروان بجمع أشهر وأمهر الحرفيين في طائرة خاصة من أسواق دمشق القديمة ونقلهم إلى ألمانيا لنحت الخشب وتطعيم الموزاييك وصناعة زجاج الثريات الملون والرسم والتلوين على خشب الجدران والأثاث واستخدام الخط العربي، وأبرز ما اشتهرت به العمارة الدمشقية في أجمل قصورها ومبانيها حتى الآن.


لوحة رقم (١٣) قاعة الاستقبال

بالإضافة إلى تصميم المبنى والإشراف على تنفيذه، وقد نُفّذت جميع التفاصيل المنحوتة والمرسومة، إذ اختار ألوان الرسومات والأثاث بعد رسمها على الورق أولاً المهندس المصمم وليد السيروان ونفّذها الحرفيون على أرض الواقع.

الهوامش

(١)- فرناندو دو أراندا، معمار إسباني الأصل. شيَّد في دمشق عدة أبنية: السرايا الجديدة (١٩٠٠-١٩٠١م)، وبنــاء العابد عــام (١٩٠٦م) ومحطة الحجاز عام (١٩٠٧م). تابع مســيرته المهنية فيها. عُيِّن مهندســاً معمارياً في المعهد الفرنســي بدمشــق، شــيَّد حتى نهاية حياته عدة أبنية سكنية جميلة توفي في دمشق ودُفن في باب الصغير عام (١٩٦٩م).

(٢)- مايســنر كبير مهندســي الأعمال الفنية في ســكة حديد الحجاز التي ربطت مابين محطة إســطنبول والمدينة المنورة.

(٣)- محمد علي الخياط الملقب «أبو ســليمان»: رسام ونجار وخطاط ومزخرف سوري، ولد في دمشق- حي العمارة- لأســرة فنية تعمل في تصنيع مادة الخشــب وزخرفته وتزيينه، وعمل برفقة أولاده في الإشراف على زخرفة عدد من القصور والمباني الشهيرة في سورية وخارجها.

عباقرة ومرضى نفسيون

ترجمة: إبراهيم إستنبولي

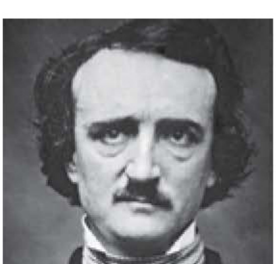
ترتبط حياة الكاتب الموهوب بخطورة كبيرة بالنسبة إلى أكثر نقاط الإنسان ضعفاً أي إدراكه. وإنَّ ارتقاء ذروة المجد، ومهما بدا بلا عوائق للوهلة الأولى، يترافق على الدوام تقريباً مع تزلّف خطير ومداعبة غير محمودة العواقب لما هو مجهول ومُحرَّم وغير معقول بل جنوني.

نقدِّم لكم هنا قائمة تتضمن عدداً من الأدباء غير الأسوياء تماماً من الناحية النفسية، الذين وهبوا البشرية إلهاماً إبداعياً عبقرياً لسنوات كثيرة قادمة، وذلك إلى جانب أعمال أدبية رائعة.

إدغار آلان بو

كاتب وشاعر أمريكي (١٨٠٩ - ١٨٤٩م)

التشخيص: اضطراب وجداني، دون أن يُوضَع تشخيص دقيق.



الأعراض: خوف من العتمة، إخفاقات في الذاكرة، أفكار هوسية بالملاحقة، سلوك غير طبيعي، أهلاسات.

تاريخ وقصة المرض: بدأ آلان بو من نهاية عام (١٨٣٠م) يعاني من حالات اكتئاب متكررة بتواتر كبير. وإلى جانب ذلك، كان مدمناً على الكحول، وهذا ما انعكس على قدراته العقلية بشكل سيِّئ: تحت تأثير الكحول كثيراً ما كان

الكاتب يدخل في نوبات خبل عميق مع هياج شــديد (تناذر الذهان الرعاشي الكحولي Delirium tremens). وسريعاً ما راح يتناول الأفيون إلى جانب الكحول. وقد تدهورت حالة آلان بو النفســية بقوّة بســبب إصابة زوجته الشــابة بمرض عضال كان قد تزوّج ابنة عمّته فيرجينيا وعمرها ثلاثة عشــر عاماً فحســب، وبعد سبع سنوات من الحياة الزوجية، وقبيل وفاته هو نفسه بسنتين، أصيبت في عام (١٨٤٢م) بداء السل، ومن ثم توفيت بعد خمس سنوات.

بعد وفاة فيرجينيا – وخلال ســنتين قبل رحيله – حاول بو مرتين أن يُغرَم ويتزوّج. فشــل في المرة الأولى لأن محبوبته رفضــت الزواج بعــد أن خافت من نوبة فقدان الوعي الدورية التي تعرّض لها. وأما الفشــل في المرة الثانية فقد كان بســبب عدم حضور العريس: كان بو قد شرب، عشيّة الإكليل، كمية كبيرة من الكحول ودخل في حالة من غياب الوعي التام. وقد عُثِرَ عليه بعد مرور خمسة أيام في نُزلٍ رخيص في مدينة بالتيمور. نُقِل إلى المستشفى، إذ قضى نحبه بعد مرور خمسة أيام قضاها في أهلاسات سمعية وبصرية رهيبة.

وقد تحقق واحد من الكوابيس المرعبة التي كانت تســيطر على آلان بو – الموت وحيداً: كان قد حصــل على وعود من كثيرين بأن يكونــوا إلى جانبه في آخر لحظات حياته، بيد أنه في ليلة ٧ تشرين الأول من عام (١٨٤٩م) لم يكن أحد من أقربائه وأصدقائه موجوداً بقربه. وقبل أن يســلِّم الروح راح بو يرجو يائســاً من جيريمي رينولدس مستكشف القطب الشمالي، أن يأتي إليه.

الأفكار التي وهبها للعالم:

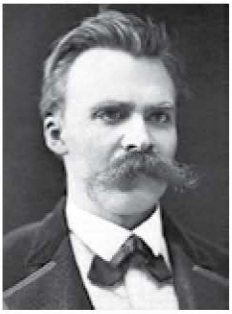
اثنان من أكثر الأجناس الأدبية المعاصرة والرائجة جدّاً.

الأول: رواية (أو قصة) الرعب. ومع أنَّ بو تأثّر كثيراً بهوفمان، إلا أنَّ رومانسية هوفمان(١) الســوداء قد تعرّضت على يد آلان بو وأوّل مرّة للتكثيف لتتحول إلى كابوس حقيقي –كابوس دَبق ومرهف ولا خلاص منه («القلب الواشي»، «سقوط منزل آل آشِر»).

والجنس الأدبي الثاني: الرواية البوليسية. إذ إنَّ مسيو أوغست ديوبن، بطل قصص إدغار بو («جريمة قتل في شــارع مورغ – المشــرحة»، «لغز ماري روجيه»)، هو الذي أرســى أسس الأسلوب الاستدلالي والذي توِّج بالسيد شرلوك هولمز كمنافح عنه.

فريدريك نيتشه

فيلسوف ألماني (١٨٤٤ - ١٩٠٠)



التشخيص: الفصـــام الفسيفسـائي النــووي Mosaic nuclear schizophrenia (والاسم الأدبي الأكثر شيوعاً - الجنون).

الأعراض: هوس أو جنون العظمة إذ كان يقوم بإرســال رسائل كتَب عليها النص الآتي: «بمرور شهرين سوف أكون أعظم شخص في الكرة الأرضية»، وكان يطلب بإزالة اللوحات عن الجدران في البيت لأن شقّته عبارة عن «معبد»؛ تغيّم الوعي لديه إذ كان يعانق حصــانه في الساحة الرئيسية للمدينة، مما يعرقل حركة الشارع)؛ نوبات صداع شديدة جدّاً، وتصرفات غير مسؤولة. وقد وُجدِت في الملف الطبي للمريض نيتشه ملاحظة تقول إن المريض كان يستخدم جزمته ليشرب منها البول - بوله، وكان يطلق صرخات غير مفهومة وكلمات مبهمة، كما كان يعتقد أنَّ حارس المستشــفى هو بيسمارك شخصياً، وكان يحاول التمترس فيضع خلف الباب شظايا من كأس مكسورة، وينام بجانب السرير على الأرض، كما كان يقوم بالقفز مثل عنزة أو جدي، ويصعِّر وجهه ويبرز كتفه الأيسر.

قصة المرض: لقد تعرّض نيتشــه لعدّة صـــدمات من داء الســكتة(٢)؛ وقد عانى اضطرابات نفسية على مدى عشرين سنة من حياته وفي هذه المرحلة بالتحديد ظهرت أعماله التي أكثر ما أبدع فيها - مثل «هكذا تكلّم زرادشت»، وقد أمضى إحدى عشرة سنة من العشرين في مستشفيات متخصصة بالأمراض العقلية، وأما في البيت فقد كانت والدته تعتني به. ثم راحت حالته تتدهور باطراد وعند نهاية حياته لم يكن باستطاعته أن يركّب سوى بعض الجمل البسيطة جدّاً.

الأفكار التي وهبها للعالم:

فكرة الإنسان الخارق (السوبرمان): وإنه لأمر غريب ومثير للدهشة أن يكون هذا الرجل، الذي كان يقفز كالعنزة وهو يبرز كتفه الأيســر، يتماهى لدينا وفي وعينا مع تلك الشخصـــية الكاملـــة والحرّة والتي تقف فوق الأخلاق - شخصـــية الســوبرمان أو الرجل الخارق، وعلى جانبي كل من الخير والشر.

فكــرة الأخلاق الجديدة (أخلاق الســادة بدلاً مــن أخلاق العبيد): فالأخلاق الســليمة والصـــحيحة يجب أن تُمجِّد السعي الطبيعي للإنسان إلى السلطة. وكل ما عداها من أخلاق هي محض أخلاق واهنة وسقيمة ومنحطّة.

أيديولوجيا الفاشية: يجب أن يموت الضعفاء والمرضى، وحدهم الأقوياء والأصحاء يجب أن يبقوا وينتصروا («ادفع المتهالك!»). وفرضية «موت الإله».

إرنست همنغواي

كاتب أمريكي (١٨٩٩ - ١٩٦١م)



التشخيص: اكتئاب عميق، تشوّش عقلي.

الأعراض: ميول انتحارية، أفكار هوسية بالمطاردة والملاحقة، نوبات هياج عصبي.

قصة المرض: عاد همنغواي من كوبا إلى الولايات المتحدة الأمريكية في عام (١٩٦٠م). كان يعاني من هجمات اكتئاب متكررة، ومن مشاعر الخوف وعدم الثقة بالنفس، إذ إنه كان عاجزاً عملياً عن ممارسة الكتابة. أجريت لهمنغواي عشرون جلسة معالجة بالصدمة الكهربائية، وقد وصف الكاتب على النحو الآتي: «لم يكن الأطباء الذين أجروا لي جلسات علاج بالصدمة الكهربائية قادرين على فهم الكتّاب: فأي معنى كان عندهم أن يقوموا بإتلاف دماغي وبمسح ذاكرتي التي هي بمنزلة رأس مالي، ومن ثمَّ أن يرموا بي على هامش الحياة؟ لقد كان علاجاً باهراً، لكنهم بذلك إنما أضاعوا المريض».

بعد خروجه من المستشفى توصّل همنغواي إلى قناعة أنه ما زال كما في السابق غير قادر على الكتابة، فقام بأول محاولة انتحار، لكن المقرّبين منه نجحوا في منعه من ذلك. بعد ذلك، وبناء على طلب زوجته، خضع لبرنامج علاجي آخر، إلا أنه لم يتخلَّ عن نواياه. وبعد مرور بضعة أيام على خروجه من المستشفى قام بإطلاق النار على رأسه من بندقيته ذات الماسورتيَن والعزيزة على قلبه بعد أن حشا مسبقاً كلا الماسورتيَن.

الأفكار التي منحها للعالم:

فكرة «الجيل الضائع». وقد كان همنغواي يقصد، مثلما زميله ريماك في الحقبة نفسها، جيلاً معيّناً بالتحديد، الجيل الذي طحنته رحى الحرب، بيدَ أنَّ المصطلح كان مُغرياً وجذاباً ومناسباً إلى حد كبير - إذ إن كلَّ جيل منذ تلك المرحلة راح يبحث عن المسوّغات التي تجعله يحسب نفسه جيلاً ضائعاً.

أسلوبٌ أدبيٌ جديدٌ، «أسلوب أو طريقة جبل الجليد» (الآيسبرغ)، حين يكون نصف شحيح ومُكثّف ينطوي ضمناً على معنى باطني سخي مُفجع ويمزّق نياط الفؤاد.

نموذجٌ جديدٌ من «machismo»[٣] مُجسّـدٌ في الإبـداع وفي الحياة. إنَّ البطل عند همنغواي مكافح صـارم ومحارب، قليل الكلام يدرك أنّه لا جـدوى من الكفاح، ولكنه على الرغم من ذلك فإنه يستمر في كفاحه حتى النهاية. وتعدّ شخصية الصياد سانتياغو «الشيخ والبحر» من بين أكثر نماذج ماتشو عند همنغواي حزماً لرفضها لأي نوع من المهادنة... سانتياغو الذي جعله همنغواي العظيم ينطق بالعبارة الآتية: «الإنسان لم يخلق لكي يُهزَم، الإنسان قد يُدمَّر، ولكنه لا يُهزَم».

وقد كان همنغواي نفسه الصياد والجندي والمحارب والرياضي والبحّار وصياد السمك، والرحّالة، والحائـز على جائزة نوبل، والذي كانت الندوب تغطي كامل جسـمه -وللخيبة الكبيرة لكثيرين، لم يكمل كفاحه ولم يصمد حتى النهاية. علماً أنَّ الكاتب لم يتخلَّ عن مُثُله ولم يخُنْ مبادئه.

كان يقـول: «لا يحـق للرجل أن يموت وهو في الفراش، بل عليه أن يموت إما في المعركة أو بوساطة رصاصة في الجبين».

فرانس كافكا

كاتب تشيكي - (١٨٨٣ - ١٩٢٤م)



التشخيص: عصـاب درجة شديدة مع وهن نفسي (بسيكو أسـتينياPsycho Astenia) من منشـأ وظيفي، حالات اكتئاب متكررة بشكل غير دوري.

الأعراض: سرعة تهيّج عصبي تتناوب مع نوبات من الخمول والتوقف عن النشـاط، مخاوف مبالغ بها، اضطرابات جنسية ذات منشأ نفسجسماني.

قصـة المرض: تعـود الإخفاقات النفسـية العميقة عند كافكا في جذورها إلى الصـراع مع الوالد، وإلى العلاقات المتوترة والصـعبة التي كانت قائمة مع العائلة، بالإضـافة إلى قصـص غرامية معقّدة ومشوّشة. لم تكن العائلة تشجّع الميول الكتابية عنده، فكان مُضطراً لأن يمارس هواية الكتابة خفية عنهم.

كتب في دفتر يومياته: «إنها حياة مزدوجة ومرعبة ولا أرى إلا مخرجاً واحداً منها وهو الجنون».

وحين راح أبوه يصرّ عليه أن يعمل معه في الحانوت بعد انتهاء دوامه الوظيفي بدلاً من أن يهدر وقته سـدى في الهراء، حاول فرانس أن ينتحر وقام بتسطير رسالة وداعية إلى صديقه

ماكس برود «لقد نجحتُ في اللحظة الأخيرة وبتدخّلٍ فظٍّ مني تماماً، أن أنقذَهُ من والديَه اللطيفيَن» هذا ما كتبه ماكس برود في كتابه عن كافكا.

كانت حالته النفسية تمرُّ بأوقات من الهدوء العميق والاستقرار التام، ثم تحلُّ محلّها أمداء طويلة أيضاً من الاضطراب والمعاناة المرضية.

إنَّ جميع ملاحظاته في دفتر يومياته تشير بوضوح وبجلاء كبير إلى ذلك الصراع الداخلي الذي كان يعيشه: «لا أقدر على النوم. مجرد أحلام من دون نوم. عدم استقرار غريب في كياني الداخلي بالكامل. يا له من عالم فظيع ذلك العالم الذي أحمله في داخل رأسي. فكيف يمكنني أن أتحرّر منه وأن أحرّره هو من دون تدمير؟».

توفي الكاتب عن عمر (٤١) سنة نتيجة إصابته بداء السل. وقد استمرت منازعته للموت نحو ثلاثة أشهر: راح يتصدّع وينهار لا الجسم وحده، بل العقل أيضاً.

الأفكار التي وهبها للعالم:

لم يكن كافكا مشهوراً في أثناء حياته، ولم تكن تُطبع أعماله، ولكن بعد وفاته أذهل إبداعُ الكاتب القرّاء بتوجهه الجديد في الأدب. لقد ولد وترعرع عالم كافكا المملوء باليأس وبالفظاعة وبغياب أي أمل بالإصلاح وبالعزاء من رحم الدراما الشخصية للكاتب نفسه الذي خلق هذا العالم، والذي تحوّل إلى ركيزة للاتجاه الجمالي في «الأدب الكابوسي» أو «الأدب مع تشخيص literature with a diagnosis of» – هذا الأدب الذي أصبح من العلامات الواسمة للقرن العشرين، القرن الذي أضاع الإلهَ ليحصل بدلاً منه على خطل أو وهم الوجود.

جوناثان سويفت (١٦٦٧ - ١٧٤٥)



أديب وسياسي وأسقف إنكليزي إيرلندي عاش بين القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين واشتهر بمؤلفاته الساتيرية الساخرة المنتقدة لعيوب المجتمع البريطاني في أيامه والسلطة الإنكليزية في إيرلندا.

التشخيص: داء بيك[٤] أو الزهايمر (لم يحسم الأخصائيون الجدل بهذا الشأن).

الأعراض: دوار مع اضطراب توجه في المكان والزمان، اضطراب ذاكرة وعدم القدرة على التعرّف على الأشخاص الذين يحيطون به وكذلك عدم قدرته على تسمية الأشياء المحيطة به، وأيضاً غياب المقدرة على فهم معنى الكلام الموجَّه إليه.

قصة المرض: في السابعة والعشرين من العمر، بدأ يعاني من دوار في الأذن الداخلية ومن حين إلى آخر، وبشكل لا يمكن التنبؤ به، أصابته نوبات من الدوار وتشويش الذهن والصمم وازدادت نوبات الدوار عنده سوءاً، فما كان يدري في أيّ لحظة منحوسة ينتابه هذا الدوار ليجعله يترنح ويتلوى من الألم في هيكله أو في الشارع. وفي أعوامه الأخيرة كان يودع زائريه دوماً بقوله «سعدتم مساء، أرجو ألا أراكم ثانيةً. وظهرت أعراض الجنون التام عليه في عام (١٧٣٨م). وفي عام (١٧٤١م) عُيِّن بعض الأوصياء ليتولوا شؤونه، ويراقبوه حتى لا يلحق بنفسه أي أذى في نوبة من نوبات العنف والجنون التي تصيبه. وفي عام (١٧٤٢م) عانى ألماً شديداً من التهاب في عينه اليسرى التي تورمت حتى صارت في حجم البيضة. وأحاط به خمسة من الأتباع ليحولوا بينه وبين فقء عينه بيده. وقضى عاماً لا ينطق ببنت شفة. وآذنت محنته بالانتهاء في (١٩ تشرين الأول من عام ١٧٤٥م)، وقد بلغ الثامنة بعد السبعين. وأوصى بكل ثروته البالغة اثني عشر ألف جنيه لبناء مستشفى للأمراض العقلية. ووري التراب في كاتدرائيته، ونقش على ضريحه عبارة اختارها بنفسه:

«حيث لا يعود السخط المرير يمزق قلبه».

الأفكار التي وهبها للعالم:

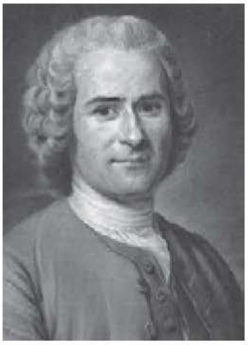
شكل جديد من السخرية السياسية. ومع أنَّ عمله الأدبي الأكثر شهرة «رحلات أوليفر»، ليس هو الأول من نوعه بكل تأكيد، الذي يعرض فيه موقف شخص متعلِّم ومتنوّر بطريقة تهكّمية من الواقع المحيط به، بيدَ أنَّ الابتكار هنا لم يكن في النظرة وإنما في أسلوب التصوير والعرض. ففي الوقت الذي كان فيه كتَّاب السخرية الآخرون ينظرون إلى الحياة من خلال عدسة مكبّرة أو كما لو من خلال تِليسكوب، فإنَّ رئيس دير القديس باتريك جوناثان سويفت اخترع خصيصاً لهذا الغرض عدسة بمرآة منحرفة بطريقة عجيبة وغير مألوفة. وقد لجأ فيما بعد إلى استخدام تلك العدسة نفسها كل من نيكولاي غوغولوسالتيكوف شيدرين(٥).

جان جاك روسو

كاتب وفيلسوف فرنسي (١٧١٢ - ١٧٧٨م)

التشخيص: ذهان المطاردة.

الأعراض: كان يُخيَّل لروسو أن ثمة مؤامرات ضده في كل مكان، وقد عاش حياة التشرّد والتجوال ولم يكن يقيم لمدّة طويلة في مكان واحد، لأنه كان يعتقد أنَّ جميع أصدقائه ومعارفه يتآمرون عليه أو أنهم يرتابون فيه لأمر ما.



قصة المرض: نتيجة لنزاع الكاتب مع الكنيسة ومع الحكومة في بداية عام (١٧٦٠م) بعد ظهور كتابه «إميل، أو بشأن التربية» راحت نزعة الشك الموجودة أصلاً في شخصية روسو تكتسب أشكالاً مرَضية صريحة وحادة. فقد كان يشك بأن المؤامرات تُحاك ضده أينما حلَّ، فراح يمضي جلَّ أيامه متجوِّلاً ومتنقلاً من مكان إلى آخر دون أن يستقر في مكان واحد مدّة طويلة لأنه كان يرتاب أنَّ أصدقاءه والمحيطين به يخططون لعمل ما ضده وينوون السوء تجاهه أو أنَّ لديهم شكوكاً بشأنه في أمر ما. وفي إحدى المرات اعتقد روسو جازماً بأنَّ سكان القصر الذي كان ينزل فيه ضيفاً يتهمونه بقتل أحد الخدم عن طريق دس السم له، فراح يطلب ويصر عل تشريح الجثة.

الأفكار التي أهداها للعالم:

الإصلاح في مجال التربية. إنَّ المناهج والكتب المعاصرة بخصوص تربية الأَطفال تكرر وتنسخ كثيراً من الأفكار من كتاب «إميل»: كان روسو قد اقترح اعتماد أسلوب التشجيع والملاطفة بدلاً من أسلوب الاضطهاد والعقاب. فقد كان يعتقد أنه يجب تحرير الطفل من الحفظ عن ظهر قلب ومن التسليم الميكانيكي بالحقائق الجامدة، وأنه يجب شرح وتوضيح كل شيء من خلال الأَمثلة الحية، وأَنَّ الطفل سوف يكون في هذه الحالة فحسب مستعدّاً وجاهزاً من الناحية النفسية لاستيعاب المعلومات الجديدة. لقد كان روسو يرى أَنَّ وظيفة التربية هي تطوير المواهب الكامنة والتي منحتها الطبيعة للإنسان، وليس تصحيح وإعادة تأهيل الشخصية.

نمط جديد من البطل أو الشخصية الأَدبية واتجاهات جديدة في الأَدب. ذلك المخلوق صاحب القلب النقي والجميل الذي أنتجته مخيلة روسو – «المتوحش» سخي الدمع الذي ينطلق في سلوكه من العاطفة والإحساس وليس من العقل، وتحديداً من إحساس رفيع جدّاً وعالٍ من الناحية الجمالية – كان قد جرى تطويره لاحقاً ونما وبلغ مرحلة النضج في إطار المدرسة العاطفية(٦) Sentimentalism والرومانطيقية(٧) Romantism .

وقد مهّد روسو لقيام الرومانسية، وهي حركة سيطرت على الفنون في الفترة من أَواخر القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلاديين؛ فقد ضرب روسو، سواء في كتاباته أم في حياته الشخصية، المثل على روح الرومانسية، من خلال تغليبه المشاعر

والعواطف على العقل والتفكير، والنزوة والعفوية على الانضباط الذاتي. وأدخل روسو في الرواية الفرنسية الحب الحقيقي المضطرم بالوجدان، كما سعى إلى استخدام الصور الوصفية للطبيعة على نطاق واسع، وابتكر أسلوباً نثرياً غنائياً بليغاً. وكان من شأن اعترافاته أن قدمت نمطاً من السير الذاتية التي تحوي أسراراً شخصية.

فكرة الدولة المدنية - دولة القانون والديمقراطية التي تنبع من كتابه «حول العقد الاجتماعي».

إن فكرة الثورة في أعمال روسو على وجه الحصر هي التي ألهمت المناضلين في سبيل قيم ومُثل الثورة الفرنسية العظيمة؛ مع العلم أنَّ روسو نفسه لم يكن في يوم من الأيام، ويا للمفارقة، من أنصار مثل تلك الإجراءات المتطرفة إلى هذا الحد.

نيكولاي غوغول

كاتب روسي (١٨٠٩ - ١٨٥٢م)



التشخيص: انفصام في الشخصية، ذهان دوري.

الأعراض: أهلاسات بصرية وسمعية؛ أطوار من اللامبالاة والخبل أو البلادة الفكرية وانحطاط القوى لدرجة غياب تام للحركة وعدم المقدرة على التفاعل مع المؤثرات الخارجية، ثم كانت تحل مكان تلك الأطوار نوبات من الهياج النفسي والحركي؛ هجمات اكتئاب؛ واضطرابات مراقية على شكل شكاوى عضوية حادة إذ كان الكاتب العظيم واثقاً ومقتنعاً بأنَّ جميع أعضائه الداخلية في جسده منزاحة من أمكنتها بعض الشيء، وأنَّ المعدة مثلاً مقلوبة «أسفلها أعلاها»؛ إضافة إلى رهاب الأماكن المغلقة.

قصة المرض: ثمة بعض الأعراض الفصامية التي كانت ترافق غوغول طوال حياته، إلّا أنَّ المرض أكثر ما تفاقم في السنة الأخيرة من حياته. ففي ٢٦ كانون الثاني من عام (١٨٥٢م) توفيت بسبب إصابتها بالتيفوئيد شقيقة أحد أقرب الأصدقاء للكاتب يكاترينا ميخائيلوفنا خمياكوفا، وقد أثارت وفاة المريضة عند الكاتب واحدة من نوبات الاضطراب المراقي الشديدة جداً. فراح غوغول يقيم الصلوات بلا توقف، إلى حد أنه رفض تناول الطعام وصار يعاني من وهن عام وإعياء ودوار، ثم راح يؤكد أنه مصاب بمرض قاتل، وذلك على الرغم من أنّ الأطباء لم يجدوا لديه أيَّ أعراض لأي مرض باستثناء علامات اضطرابات هضمية وظيفية المنشأ.

وفي ليلة ١١ – ١٢ شباط من العام نفسه قام الكاتب بإحراق مخطوطاته وعند سؤاله عن سبب قيامه بذلك في صباح اليوم التالي فقد قدّم تفسيره على أنه إنما فعل ذلك تحت تأثير دسيسة من الشيطان، بعد ذلك راحت حالته تسوء باستمرار.

لم يعطِ العلاج الذي لم يكن ناجحا ومهنياً كما يجب: وضع علق[٨] في المناخير، لفّه بأغطية باردة وتغطيس متكرر للرأس في ماء مثلّج النتائج المرجوة. وقد توفي الكاتب في ٢١ شباط من عام (١٨٥٢م). أما السبب الحقيقي والمباشر والذي أدى للوفاة فقد ظلّ مجهولاً. ولكن يُرجَّح أن غوغول أوْصلَ نفسه، برفضه لتناول أي طعام، إلى درجة شديدة من التهافت العصبي والنفَاد الجسدي الكاملين، ويُعتقَد أنه لو توافرت للكاتب مساعدة طبية على يد أخصائي بالأمراض النفسية لكان، ربما، اجتاز مرحلة الخطورة ولكان استعاد عافيته.

الأفكار التي منحها للعالم:

ميل ومحبّة مميّزة تجاه الإنسان الصغير والضعيف الساذج وضيّق الأفق، محبّة نصفها مصدره القرف ونصفها الآخر من منطلق العطف والشفقة.

باقة كاملة من الأنماط المطابقة بدقة مذهلة للشخصية الروسية.

لقد ابتكر غوغول عدداً من نماذج الدور أو البطل أكثرها وضوحاً وتعبيراً الشخصيات في رواية «النفوس الميتة»، التي ما زالت رائجة وملحّة حتى الوقت الحالي.

غي دو موباسان

كاتب فرنسي (١٨٥٠ – ١٨٩٣م)

التشخيص: الشلل الدماغي المترقي، الزهري الدماغي أو GPI[٩].

الأعراض: التوهّم الشديد Hypochondria، ميول انتحارية، نوبات من العنف والهياج الشديد، وأهلاسات.



قصة المرض: لقد كان غي دو موباسان طوال حياته يعاني من مرض الوهم الشديد ومن مختلف الوساوس: فقد كان لديه خوف وسواسي قهري من أن يفقدَ عقله من الجنون. وبدءاً من عام (١٨٨٤م) بدأت تحصل عند موباسان نوبات عصبية متكررة بفواصل زمنية قليلة

ترافقها أهلاسات. وفي أثناء مثل هذه النوبات من الهياج النفسي الشديد قام غي دي موباسان بمحاولتين فاشلتيَن من الانتحار في المرة الأولى بوساطة مسدس، وفي الثانية بوساطة سكين لتقطيع الورق. وفي عام (١٨٩١م) أُدخِل الكاتب إلى مستشفى الدكتور بلانش في باسّي إذ أمضى هناك بقية عمره في حالة تغيّم وعي (وعي غائم).

الأفكار التي وهبها للعالم:

الفيزيولوجيزم[١٠] والاتجاه الطبيعي في الأدب Physiologism and naturalism [١١] بما في ذلك الإباحية في الأدب أو الأدب الماجن Erotic.

الحاجة للكفاح المتواصل بلا كلل ضد المجتمع الاستهلاكي الخاوي روحياً (ها هم الكتّاب «الفرنسيان ميشيل ويلبيك[١٢] وفريدريك بيغبيدير[١٣] والكاتب الروسي سيرغي مينايف[١٤]» يعيدون بكل اجتهاد وبجد خلق تلك الشخصيات الفريدة الموجودة في «بل آمي[١٥] Bel Ami».

فرجينيا وولف

كاتبة بريطانية



التشخيص: اكتئاب، أهلاسات وأفكار هذيانية (كوابيس).

الأعراض: كانت فرجينيا وولف تؤكد، في أثناء مرورها بحالة كآبة عميقة، أنها تسمع باستمرار أصوات عصافير تغني على أشجار الزيتون في اليونان القديمة. وكانت تصبح عاجزة عن العمل لمدّة طويلة جدّاً بسبب الأرق والكوابيس الفظيعة. وقد كانت ثمة ميول انتحارية لدى فيرجينيا وولف منذ طفولتها.

قصة المرض: عندما كانت فيرجينا في الثالثة عشرة من عمرها تعرضت لمحاولة اغتصاب من أبناء عمّها الذين كانوا ضيوفاً عند أهلها في البيت. وقد كانت هذه نقطة البداية لنوع من الكراهية الراسخة عندها تجاه الرجال وبالأخص تجاه العلاقة الجسدية معهم، وقد استمرت هذه الكراهية عند فيرجينيا مدى الحياة. وبعد مدّة قصيرة من تلك الحادثة توفيت والدتها فجأة على أثر إصابتها بالتهاب رئوي.

فما كان من تلك الفتاة العصبية والمفرطة في حساسيتها إلا أن أقدمت على محاولة انتحار. أُنقذت، ولكن هجمات الاكتئاب العميقة والمتكررة والتي كانت تمتد لفترات طويلة

قد أصبحت جزءاً من حياتها منذ ذلك الحين. وقد أصيبت فرجينيا وهي في سن الشباب بصدمة نفسية أدت إلى اضطراب عقلي لديها على أثر وفاة والدها في عام (١٩٠٤م).

إنَّ رسائل فيرجينيا وولف المفعمة بالعاطفة الصريحة إلى جانب كتاباتها ومؤلفاتها، قد تدفع إلى الاستنتاج بأنَّه كانت لدى الكاتبة ميول جنسية غير تقليدية (شذوذ جنسي). لكن الحقيقة كانت مخالفة لذلك. ذلك أنها وبسبب المأساة التي تعرّضت إليها في طفولتها، وما نتج عنها من خوف ورعب تجاه الرجال ومجتمع الرجال، فقد راحت الكاتبة تتعلق وتُغرَم بالنساء بيد أنها كانت لا تطيق في الوقت نفسه أي شكل من أشكال الاتصال الجسدي بما في ذلك معهن، مع النساء، لدرجة أنها لم تكن تطيق الاحتضان، بل كانت ترفض حتى المصافحة!

تزوجت فيريجينا وولف في عمر الـ٢٩ سنة ليونارد وولف[١٦]. ومع أنه ثمة معطيات تفيد بأنّ زواجهما كان يُعدُّ نموذجياً من حيث الإخلاص والدعم النفسي والعاطفي المتبادل بين الزوجين، إلّا أنَّ الكاتبة فشلت في إقامة علاقات جنسية حميمة مع الشريك خلال مدّة زواجها.

وحدث أنه في عام (١٩٤١م) تسببت غارة جوية على لندن بتدمير منزل الكاتبة وأحرقت مكتبتها، وكاد يُقتَل في أثنائها الزوج الحبيب، فكان أن نتج عن كلِّ هذا اعتلال جملتها العصبية بشكل نهائي، ما دفع الأطباء لأن يصرّوا على العلاج في مستشفى متخصص بالأمراض العقلية. ولكن لما كانت لا تريد أن يصرف زوجها بقيّة عمره للاهتمام بها وبالمتاعب المرتبطة باضطرابها العقلي، فقد نفّذت في ٢٨ آذار من عام (١٩٤١م) ما سبق وكانت قد وصّفته مراراً في أعمالها وما كانت قد حاولت القيام به على أرض الواقع إذ أقدمت على الانتحار غرقاً في نهر آوس[١٧] Ows.

الأفكار التي وهبتها للعالم:

التجديد في طرائق عرض الهموم والمتاعب اليومية العابرة، وفي طريقة تصوير العالم الداخلي للشخصيات وفي توصيف العديد من صور إسقاطات الوعي، ولهذا السبب فقد وُصِفَت أعمال فيرجينيا وولف جزءاً لا يتجزأ من الأعمال الذهبية الخالدة للحداثة الأدبية، كما أنَّ نتاجها الأدبي لاقى صدى طيّباً وإعجاباً مُدهشاً من معاصريها.

وبما أنّها تلميذة نجيبة وأمينة للكاتب الروسي العظيم تولستوي، فقد أبدعت فيرجينيا وولف في النثر الإنكليزي ووصلت «بالمونولوج الداخلي» حدَّ الكمال.

سيرغي يسينين

شاعر روسي (١٨٩٥ - ١٩٢٥م)



التشخيص: اضطراب وجداني انفعالي ثنائي القطب يُسمى في اللغة العلمية الطبية اضطراب ذهاني ثنائي القطب MDS، MDP.

الأعراض: أفكار هوسـية ذهانية بالمطاردة وبالملاحقة، نوبات من العنف المفاجئ، سـلوك عدواني وتصرفات غير متوازنة وغير مسوّغة. كان الشاعر يقوم وعلى مرأى من المحيطين بتكسير العفش والمرايا وأدوات الطعام الفخارية، ويطلق الشـتائم والكلام البذيء. وقد أوردَ أناتولي ميريينغوف(١٨) Marienqof A. في مذكراته وصفاً بلغة لا تخلو من تلذذ لعدد من نوبات تغيّم الوعي عند يسينين.

قصة المرض: نظراً لتكرار الهجمات من اضـطرابات الذهان ثنائي القطب MDP والتي كانت تستثار في أغلب الأحيان بسبب الاستخدام المفرط للكحول، فقد خضع يسينين للعلاج في مراكز متخصصة بالأمراض النفسية والعصبية في فرنسا وروسيا. بيدَ أنَّ العلاج لم يعطِ النتائـج الطبيـة المرجوة لدى المريض: وفي إحدى المرات وبعد مرور شـهر على تخريجه من مستشـفى البروفيسور غانّوشـكين، قام يسينين بالانتحار عن طريق الشنق حسب الرواية الرسـمية: شنق نفسـه بوسـاطة حبل قام بربطه إلى أنبوب التدفئة المركزية في غرفة من غرف فندق «أنغليتير» في لينينغراد، وذلك في ٢٥ كانون الثاني من عام (١٩٢٥م). لكن هناك فرضية تقول إنَّ الشاعر لم ينتحر بل اغتِيْل لأسباب تتعلق بموقفه القومي...

الأفكار التي وهبها للعالم:

ألحان جديدة في الشـعر. لقد جعل يسينين من التعلّق بالقرية ومن الحب للإنسان القروي البسـيط قاعدة بلاغية وأسلوباً جمالياً مع بوح مخلوط بالدموع وبالنشيج وقد نشأت مجموعة من أتباعه ومقلّديه لكن بالمعنى الأيديولوجي وليس البلاغي - يطلق عليهم لقب «القرويين».

كما أنَّ يسـينين الذي كتب وأبدع كثيراً وطويلاً في جنس الشـعر الغنائي المديني الداعر (الرومانسـية الشـقيّة) إنما وضـع في جوهر الأمر قواعد وأسـس الشـعر الغنائي الشعبي (الشانسون Chanson) الروسي المعاصر.

الهوامش

(١)- أرنست تيودور فيلهلم هوفمان - كاتب رومانسي وملحن ألماني ١٧٧٦- ١٨٢٢م.

(٢)- على الأرجح - المقصود هنا هو ما يعرف في الطب النفسي «بالصمات mutism» حين يرفض المريض الكلام أو الدخول في أي احتكاك مع الآخرين والمحيط حتى لو بالإشارات.

(٣)- تيـار أدبي وفكري يمجِّد التفوق الذكوري أو حتى الشـوفينية الذكورية ويفاخر بالرجولة الواضـحة بل الفاقعة. وكلمة ماتشـو في الإسـبانية تعني حرفياً «الذكر» وهو الرجل الصـريح والعدواني والذي يمتلك طاقة جنسية وجاذبية غير طبيعية.

(٤)- داء بيك هو نوع من الخرف يصيب الشق الأمامي الصدغي ، وهو مرض نادر يصيب الأعصاب و يتسبب في تلف خلايا الدماغ تدريجياً و تشمل أعراضه الخرف وفقدان الذاكرة.

مصـطلح «بيك» كان يستخدم سـابقاً وصـف الأمراض العامة المتعلقة بخلل الفص الأمامي في الدماغ، في حين حالياً يسـتخدمه المتخصصـون لوصـف مرض مخصص هو أحد أسباب ضـمور الفص الامامي الخاصـة. وبعض الناس يستخدمون مصـطلح «مرض بيك» لوصـف الحالات العامة السريرية المتعلقة بأعراض الضـمور الصـدغي، و لكن ذلك أدى إلى الارتباك بين الأخصائيين و المرضى ولذلك يجب أن يقتصر استخدامه على النوع الفرعي للمرض.

(٥)- كاتب وصحفي روسي ١٨٢٦ - ١٨٨٩م.

(٦)- اتجاه في الفكر والفن والأدب في أوروبا مع نهاية عصر الأنوار في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وكان يعكس تنامي التفكير الديمقراطي في المجتمع وأول ما ظهر في النصوص والرواية.

(٧)- اتجاه فكري وأدبي في ثقافة نهاية القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن تاسع عشر بمقابل الكلاسيكية.

(٨)- طريقة لفصد دم المريض عن طريق وضع العلق في المناخير إذ تقوم العلقات بامتصاص الدم.

(٩)- ويدعى أيضاً داء بايل وهو مرض عقلي من منشأ عضوي يتطور نتيجة للإصابة بداء الزهري ٠ السفلس في مراحله المتقدمة جدّاً من دون علاج، ويؤدي في النتيجة إلى الخرف المبكر مع دنف شديد.

(١٠)- إبراز ما هو بيولوجي لدى الإنسان.

(١١)- الاتجاه الطبيعي: اتجاه في الفن والأدب في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر في أوروبا والولايات المتحدة. وكان الهدف الرئيسي للاتجاه الطبيعي هو دراسة سلوك وشخصية الإنسان في إطار البيئة المحيطة.

(١٢)- اسمه الحقيقي ميشال توما، كاتب وشاعر فرنسي من مواليد ١٩٥٦م.

(١٣)- كاتب وناقد فرنسي من مواليد ١٩٦٥م.

(١٤)- رجل أعمال وكاتب ومقدّم برامج تلفزيونية روسي من مواليد ١٩٧٥م.

(١٥)- ثانـي رواية للكاتب ظهرت في فرنسـا عـام ١٨٨٥ وترجمت إلى الإنكليزية عـام ١٩٠٣م تحت عنوان «حكاية وغد».

(١٦)- رجل دولة ومفكّر وكاتب وناشر بريطاني وهو زوج فيرجينيا وولف.

(١٧)- نهر في بريطانيا.

(١٨)- شاعر ومخرج مسرحي وناقد فني روسي ١٨٩٧٧ - ١٩٦٢م.

صورة القاهرة المعزّيّة في كتاب «سفرنامة»

للرحالة ناصر خسرو

د. رؤى قداح

حظيت مدينة القاهرة في «سفرنامة» بمكانة أثيرة، فكانت صورتها الأزهى والأبهى والأجلّ، إذ تفوّقت على المدينتين القدسيّتين: مكة والقدس، وشغل وصفه لها ثلث نص رحلته، وختمه مصرّحاً بأنه وصف كل ما عاينه فيها، متنصّلاً من مسؤوليته عمّا أورده سماعاً. فهل كان «خسرو» موضوعيّاً فعلاً، أم أنه وصف منها ما أراد أن يراه، أو ما انتقاه مما رآه؟

إن مقارنة أوليّة بين صورة القاهرة في «سفرنامة» وصورتها في الكتب التي خصصت لوصفها والتأريخ لها، ككتاب «الروضة البهيّة الزاهرة» لـ«ابن عبد الظاهر»، وكتابي «المقريزي»: «اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الخلفا»، و«المواعظ والاعتبار» المعروف بـ«الخطط المقريزيّة»، وكتاب «النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة» لـ «ابن تغري بردي»، تجلو مقدار التباين بين الصورتين[1]، لكن الحكم بالموضوعيّة والصدق يبقى معلقاً إذا أخذنا بالحسبان عاملين، أولهما: الميل المذهبي لناصر خسرو، وهو معارض للميل المذهبي للمؤرخين الثلاثة، وثانيهما: زمن التدوين؛ إذ دوّن «خسرو» رحلته في زمن الفاطميين، ودوّن المؤرخون الثلاثة مؤلفاتهم في زمن المماليك أعداء الدولة الفاطمية.



إن غلبة صورة القاهرة، وقيام «خسرو» بنشر المذهب الإسماعيلي في خراسان بعد عودته من رحلته يجعلان لزاماً علينا أن نقف على أسباب رحلته وإشكالية تدوينها قبل أن نفصل القول في صورة القاهرة المدوّنة والعوامل الفاعلة في تذويتها.

كان «خسرو» شاعراً عالماً ذا معرفة واسعة بالفلسفة والأديان، ميسوراً، حاز مكانة مرموقة عند أولي الأمر في خراسان من غزنويين وسلاجقة، القلاقل السياسية التي عصفت بخراسان والصراع المذهبي سرعان ما خلّفا أثراً عميقاً فيه فوقع أسير الشك، وأدمن شرب الخمر شهراً كاملاً، ليصحو بسبب رؤيا رآها دفعته إلى الارتحال إلى القبلة بحثاً عن اليقين والمذهب الحق، فغاب سبع سنوات عن خراسان، أمضى منها ما يزيد عن ثلاث سنوات بالقاهرة، وجاور بمكة ستة أشهر، وحج مرتين، وزار العراق والشام والقدس، وعاد إلى خراسان ليكون داعية للدولة الفاطمية(٢).

اختلفت آراء الباحثين حول زمن تدوين رحلته، لكن محققها رجّح تدوينها بعد عودته مباشرة إلى خراسان، ولكنه لم يذكر فيها اعتناقه المذهب الإسماعيلي الذي جهر به في ديوانه مبيناً أنه المذهب الحق، وأنه اطلع على الظاهر والباطن، وعرف إمام الزمان الخليفة المستنصر الذي أخذ عليه عهداً بألا يبوح بسرّ هدايته، ووعده بأن يوضح له كل ما يسأل عنه، ووصف ارتقاءه مراتب الدعوة حتى صار حجة، واهتدى حتى أدرك القمر. ويرى بعض الباحثين أن «خسرو» زار القاهرة بدعوة من الخليفة المستنصر الذي وجه الدعوة أيضاً إلى معاصره الحسن الصبّاح(٣).

رسم «خسرو» صورة مذوّتة للقاهرة، تضافرت في تشكيلها أربعة عوامل، هي: الذات المرتحلة، والتجربة والاحتكاك، والانتقاء، وأبعاد المكان، في حين غاب العامل الخامس، ونعني به علاقة الرحالة بالمكان المتمثلة في حالي الوصل والفصل؛ فالملاحظ أن علاقته به اقتصرت على حال الفصل لانصرافه إلى محاولة الإحاطة بجزئياته الخارجية إعجاباً وافتتاناً ظهرا في صيغ المبالغة، ولم يفلح المكان في تغييبه في حال الوصل. وبالوقوف على هذه العوامل واحداً تلو الآخر سنتبين مدى أثرها في تذويت صورة القاهرة، وأولها الذات المرتحلة؛ فارتحال «خسرو» من خراسان يمثل حركة طرد انفعالي وفكري إلى الأحياز الخارجية، قد يبدو للوهلة الأولى اختيارياً، لكنه فعلُ نفي قسريٍّ تثبته حالتا الشك والقلق اللتين كان «خسرو» فريستهما ليتخذ قرار الرحيل بعد أن أفاق من سكره، وليبدأ رحلة غير



صورة متخيلة للقاهرة زمن المعز الفاطمي

مرتبة وغير محددة الوجهة والمدة، ودليل ذلك أنه لم يتزود بما يكفيه من مال لرحلة دامت سبع سنوات، وهو ما أكرهه على العمل مقابل قوت يومه بفلج، وأظهره بمظهر الشحاذين في البصرة.

انفصل «خسرو» عن مكان «الأنا» الذي صار مكاناً طارداً منفراً يفاقم الشك والقلق في نفسه، باحثاً في «مكان الآخرين» ليس عن حيّز جغرافي فيزيقي، وإنما عن مكان تتأصل فيه الهوية(٤)، وتطمئن باهتدائها إلى المذهب الحق، فلا شك في أن الدين يمثل مرتكزاً رئيساً للهوية، وهو ما افتقده «خسرو» في «مكان الأنا». وهكذا رحل مثقلاً بحمولته الذهنيّة الشاكّة القلقة الزاخرة بعلوم الفلسفة والأديان، ولأن البقاء في «مكان الأنا» هو ما كان يهدد هذه الذهنية فإن اقتحامها للمكان المجهول وللذهنيات الأخرى هو ما كان يشكل «الطمأنينة المرجوة» التي كان يتطلع إليها علّه يحوز اليقين.

يثبت حديث «خسرو» عن حاله في خراسان وقربه من حكامها، واشتغاله في ديوان الإنشاء أن «مكان الأنا» كان يشكل ضغطاً فكرياً ودينياً، لا سياسياً، حوّله إلى مكان منفرٍ. أما القاهرة فصارت، بعد أن عاينها، المكان الجاذب القدسيّ، والعتبة التي اجتازها فعرف اليقين، وتحوّل من إنسان قلق شاك يلوذ بالخمر إلى مؤمن مطمئن موقن وداعية للمذهب الذي تلقّاه سراً في القاهرة، ولم يجهر به إلا بعد عودته إلى خراسان، وبَدءِ نشاطه كداعية تعرض للتضييق والملاحقة، لكنه لم يتخل عن يقينه.

لم يكن «خســرو» مثقلاً بأحكام مسـبقة، وإنما كان مسكوناً بحلم اليقين وبتصورات إيجابية أولية عن المدائن القدسية التي افترض حتماً أنه قد يعثر فيها على ضالته، وهي المدائن التي حظيـت باهتمامه في رحلته، وشـغلت حيزاً لافتاً فيها، وهي: القاهــرة، ومكة، والقدس، ولكن القاهرة تفوقت عليها، وتحوّلت إلى المكان الهدف، بعد أن كان متوقعاً لها أن تكون «مكان عبور»، وصــارت منطلَقَه إلى مكة، فغادرها مرتين بصـحبة وفد الخليفة الفاطمي لأداء فريضة الحج، والعودة إليها. وهذه الحركة الدائرية التي انطلقت من القاهرة، ومرت بمكة مرتين، وعادت إليها توحي بمركزية القاهرة وقدسيتها وقطبيّتها حتى صارت مكة واقعة في محيطها، لا العكس.

لم يحضـر «مكان الأنا=المدينة الأم» في أثناء وجوده في القاهرة، ولم يرد في وصفه لها عبارة تدل على حنينه إليه، وليس علة ذلك أنه دوّن رحلته بعد عودته إلى وطنه= مكان الأنا؛ إذ من الطبيعي، آنذاك، أن تهدأ غلواء الحنين في نفسه، وتترمّد ناره وفق رأي شعيب حليفي: (ويظل فضاء الانطلاق غافياً حاضراً في الرحلة قبل تدوينها، ولكنه يسقط في أثناء التقييد لأنَّ دواعي الحنين وتحرقاته لم تعد لها ضــرورة بحجة أن النص يكتب بعد نهايته)(٥)، وإنّما علته أنه ليس من المنطقي أن يشعر «خسرو» بالحنين إلى المكان الذي غادره هرباً، وهو يرتع مدللاً في مكان اليقين=مكان الآخرين، ولا شــك في أن صــورة مكان الأنا قد حضرت خفية وراء الصــورة الزاهية المثالية للقاهرة المكان القدســي المطمئن، التي تمثل نقيض الصورة الخفية للمدينة الأم=مكان الأنا= مكان الانطلاق.

وبالانتقال إلى العامل الثاني المؤثر في بناء صورة مذوّتة للقاهرة، وهو الاحتكاك، نلاحظ أن وصفه لجميع المدائن التي عبرها كان نتيجة معاينة واحتكاك مباشرين، لكنه كان مقتضباً يختــزل أكبر المدن وأهمها بعبارات قليلة، كوصــفه لحلب، على سـبيل المثال، ويغلب عليه المبالغة التي تغني عن الوصــف والغرق في التفصـيل الذي لم يشغله قط، نحو وصفه لآمد، وكان توثيقياً دقيقاً خالياً من الحس والانفعال الذي يتجاوز الإعجاب كوصــفه بيت المقدس. وعلة ذلك أنّ الاحتكاك الجســدي والبصــري بالمكان الجغرافي بأبعاده العمرانية والبشرية، وحتــى القدســية التي لا تروي ظمــأ روحه لم يكن بغيتــه، وإنما كان يســعى إلى الاحتكاك الفكري والروحي الذي يرفعه من جبّ القلق إلى ســماء اليقين، ولذا فإن وصفه للقاهرة كان نتاج احتكاك بصــريّ وجسديّ وفكريّ وروحيّ أنتج سكينة ورضا تجليّا واضحين في الصورة المثالية للقاهرة، فالمعلوم أن الطريقة التي يُدرَك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصة.

والملفت في صورة القاهرة غلبة الوصف، ما أدى إلى طغيان صوت الراوي المبئّر الذي يتجلى في المقاطع الوصفيّة، وخفوت صوت الراوي الشخصية الذي يظهر في المقاطع السردية، وقد سمعناه مرات عدة في مواضع أخرى من الرحلة، يحكي فيها «خسرو» بعض تجاربه الذاتية، مستخدماً ضمير الأنا المفرد أو الجمع، كحديثه عن لقائه بالشاب النسائي الذي يعلّم الناس وهو لا يعلم شيئاً، وقصته مع بقال خرزويل، ولقائه مع شاعر في تبريز اسمه قطران، وحديثه عن الرجل الستيني الذي أمضى ليله يحفّظه «قل أعوذ» ولم يحفظها، وحديثه عن عجزه عن زيارة مشهد أبي هريرة في طبرية بسبب الأولاد الذين يضربون الزوار بالحجارة، ووصفه ضيق حاله واضطراره لنقش جدران المسجد بفلج مقابل مئة مَنٍّ تمراً، ورفض رجل الحمام استقباله وأخاه في البصرة لأنه ظنهما شحاذين(٦). أما في القاهرة فقد خفت صوت الراوي= الشخصية، وغابت المغامرة الفردية، ولم نسمع صوته إلا عند حديثه عن حضور مأدبة العيد في قصر الخليفة الفاطمي، وعند مرافقته وفد الحج الرسمي إلى مكة. وكأن «خسرو» أراد أن يحيط بتفصيلات القاهرة ليخلّد صورتها المثالية ببعديها القدسي والتاريخي اللذين أضفيا على المكان الجغرافي والعمراني أبهة وجلالاً وعظمة، ولكن محاولته الإحاطة بتفصيلات المكان لا تعني أنه كان موضوعياً يقدم صورة تفصيلية للمكان كفعل العالم الإثنوغرافي الذي يتغيّا الدقة والموضوعية والشمولية؛ فهو رحالة تهيمن ذاته على نصه، ويبني صورة ذاتية للمكان أساسها الانتقاء، الذي يمثل العامل الثالث المؤثر في تشكيل صورة القاهرة. وسنعرض فيما يأتي الجزئيات التي انتقاها من القاهرة = المكان الواقعي انتقاء واعياً ليشكل منها صورة القاهرة التي رآها، وأراد أن يخلدها، وأرادنا أن نراها، وسنتلمس من خلالها ملامح ذاته:

١- القاهرة المدينة العامرة: التي قلّ نظيرها، وفيها عشرون ألف دكان، كلها ملك السلطان، وأربطة وحمامات وأبنية كثيرة، لا يحدها الحصر، وكلها ملك السلطان، وثمانية آلاف بيت يؤجرها للناس برغبتهم... فلا يجبر شخص على شيء، وليس لأحد أن يملك عقاراً غير بيته، أو ما ابتناه لنفسه.

٢- قصر السلطان: ومساحته تساوي مدينة «ميافارقين»، يبدو لرائيه وكأنه جبل، ولا يرى من المدينة لارتفاع أسواره، يحرسه ألف رجل، ويخدمه اثنا عشر ألف خادم، وفيه عدد لا يحصى من النساء والجواري. جدرانه قدّت من حجر واحد، وفيه اثنا عشر بناء وعشرة أبواب فوق الأرض، وأخرى تحتها، وسرداب يصل القصر بظاهر المدينة.

٣- عند ذكر القصر توقف ليصف الوزير، قائلاً: (الوزير رجل يمتاز عن الجميع بالزهد والورع والأمانة والصدق والعقل)[٧]، ثم وصف النظام الديني والأخلاقي الذي يميز مدينة القاهرة؛ فالخمر فيها محرمة، وكذا خروج النساء من بيوتهن.

٤- ذكر أبواب القاهرة ونظام السقاية فيها اعتماداً على جمال تحمل الماء إليها من النيل، ووصف نظافتها، وحسن تنظيمها، وبساتينها وزراعة الشجر على أسطح الأبنية حتى صارت منتزهات، فقال: (وكانت البيوت من النظافة والبهاء إذ تقول إنها بنيت من الجواهر الثمينة، لا من الجص والآجر والحجارة، وهي بعيدة بعضها عن بعض، فلا تنمو أشجار بيت على سور بيت آخر)[٨].

٥- ذكر ترعة الخليج وقصري اللؤلؤة والجوهرة وأسماء جوامع القاهرة دون تفصيل.

٦- وصف بدقة احتفال الخليفة بعيد الخليج الذي يجري حين فيضان النيل، ويبنى للاحتفال سرادق موشى بالذهب والجواهر، ويشارك في الاحتفال الخليفة والوزير والجيش، ووفود من أبناء الملوك والأمراء من أطراف العالم، والقضاة، والفقهاء والشيوخ والعامة، وتسير فيه جمال وبغال تحمل هوادج مرصعة بالذهب والجواهر، وترسو في الخليج سفن مزينة بالذهب والفضة والجواهر، وختم وصف عيد فتح الخليج بصورتين متضادتين؛ الأولى صورة الخليفة، وقد وصفه قائلاً: (وهو شاب كامل الجسم، طاهر الصورة، من أبناء أمير المؤمنين حسين بن علي بن أبي طالب. كان حليق شعر الرأس، يركب على بغل ليس في سرجه أو لجامه حلية، فليس عليه ذهب، أو فضة، وقد ارتدى قميصاً أبيض، عليه فوطة فضفاضة كالتي تلبس في الديبقي، وإنه يساوي عشرة آلاف دينار، وكان على رأسه عمامة من لونه، ويمسك بيده سوطاً ثميناً، وأمامه ثلاثمئة راجل ديلمي، عليهم ثياب رومية مذهبة)[٩]، والثانية صورة حامل مظلة الخليفة الذي يرتدي عمامة وحلة مرصعتين بالذهب والجواهر. وفي هذا الاحتفال يحضر الخرس الذين يتفاءلون بفتح الخليج فيتصدق عليهم الخليفة.

إن إمعان النظر في الجزئيات التي شكّل منها «خسرو» صورة القاهرة يفضي بنا إلى نتيجة واحدة، وهي أنها تمثل المدينة الفاضلة في نظره، والمدينة النموذج والمثال التي تكاملت أركانها عمراناً، ونظاماً، وجيشاً، واقتصاداً، وأخلاقاً، وسياسة، وديناً؛ فالرفاه الاقتصادي ومظاهر الثراء الفاحش الذي يظهر في تحلية البغال والجمال والسفن بالذهب والجواهر يشيران إلى عظمة النظام الديني والأخلاقي، ورأسه الخليفة. وعدل الوزير يشير إلى الخليفة،

وحضــــور وفود من أمراء الترك والديلم يشــير إلى القوة السياسية للدولة الفاطمية، وذروتها الخليفة. ومشاركة فرق من الأمازيغ والبدو وأهل الحجاز والعبيد السود والبيض والسرائيين الذين قدموا من كل ولاية تشــير إلى انفتاح الدولة وعدلها بين الأجناس، أما عظمة القصــر فهي صورة لعظمة الملك. وأمام هذه الأبهة والترف المفرط تحضر صورة الخليفة الذي بيده الأمر كله، عاطلة من الحلية، مســربلة بالبياض، رمزاً للزهد والتقى والصلاح، تكتمل بنسبها القدسي العائد إلى الإمام الحسين الذي لقبه «خسرو» في مواضع عدة بأمير المؤمنين.

صحيح أن «خسرو» لم يصرح باعتناقه المذهب الإسماعيلي في رحلته، لكن صورة القاهرة المثقلة بالإشــارات التي عرضــنا لها تقف دليلاً قطعياً على ذلك، لأنها كما ســبق أن ذكرنا المدينة=العتبة=اليقين. ويمكننا القول إن صــورتها لا تكتمل إلا بوقوفنا على وصــفه لمدينة مصــر، المدينة القديمة التي بناها عمرو بن العاص، وعلى وصــفه للجيزة بما تضــمنته من أهرامات تعبر عن تاريخ مصــر القديم؛ فالملفت أنه لم يصف الجيزة، ولم يأت على ذكر آثار مصــر، على أهميتها، وكان وصفه لمدينة مصر مقتضباً أغفل فيه ذكر بانيها، وكل ما عرضه من تفصــيلات تتعلق بصناعاتها وشــوارعها المضــاءة بالقناديل، وبنظام سقايتها، وعمرانها المنظــم، وبيوتها المؤلفة من طبقات تزرع على ســطوحها الأشــجار، وفنادقها، والثراء الذي عمّ أهلها، والأمان الذي كان يدفع التجار والصــيارفة إلى ترك مالهم وجواهرهم وذهبهم في محلات تسدل عليها السواتر، كان قد حشده ليدل على عدل الخليفة المستنصر، وعلى عظمة النظام الديني والسياســي الذي ســاد في زمن الفاطميين، وهو ما صرح به «خسرو» بعد طول مراوغة، قائلاً: (وكان الناس جميعاً يثقون بالســلطان فلا يخشــون الجواسيس، ولا الغمازين، معتمدين على أن السلطان لا يظلم أحداً، ولا يطمع في مال أحد)(١٠)، ثم أتبعه في موضع آخر بقوله: (وكل من يســتطيع الحكم يدرك كم ينبغي أن يكون الثرى لتبلغ غلته هذا المقدار، وأي ســلام كان فيه الرعية، وأي عدل كان للسلطان بحيث يكون شعور الناس وأموالهم بهذا القدر. لم يكن الســلطان يظلم أو يجور على أحد)(١١). وبناء على ذلك فإن كل ما وصــفه من عناصــر المكان في مصر، وكل ما ذكره من حوادث لم يكن بريئاً، وإنما كان موظفاً للغاية نفسها، وهي تعظيم الخليفة، وإجلال مذهبه الحق، وتبيان الفارق بينه وبين من ســبقه؛ فحديثه عن جامع ابن طولون دون ســواه من جوامع مصــر كانت غايته أن يصل إلى حادثة بيع أحفاد ابن طولون جامــعَ جدهــم للحاكم بأمر الله، ومن ثــم قيامهم بهدم المئذنة بدعوى أنهــم باعوه الجامع، دون المئذنــة، ليحصّــلوا مزيداً من المال، وهــذه الحادثة تعرّي طمعهــم بالمال، وتفريطهم

بالمقدسات، وبيعهم الدين بالدنيا، واستهتارهم بإرث جدهم، وتجلو في الوقت نفسه اهتمام الخليفة الفاطمي بدور العبادة، وتعظيم شأنها. وكذا الحال عند ذكره لجامع باب الجوامع الذي بناه عمرو بن العاص؛ فاختياره له غايته الوصول أيضاً إلى حادثة قيام أحفاده ببيع جامع جدهم للخليفة الحاكم، لإظهار الدلالة نفسها حول الطرفين، فضلاً عن أن الحادثة تشي بموقف «خسرو» الذي ذكر عمرو بن العاص وأبا بكر الصديق عاطلين من أي صفة. أما قصة التاجر الذي وضع ماله في خدمة أهل مصر حين قصّر نهر النيل نزولاً عند طلب الخليفة، وحادثة قيام جند الخليفة بقتل تاجر الجواهر، وهربهم إلى الصحراء خشية القصاص[١٢]، فموظفتان للإشارة إلى الحرية الدينية والثراء الذي عمّ الجميع، وهما خير دليل على عدل الخليفة وعدم تفرقته بين رعيته على اختلاف دياناتهم ومذاهبهم وأجناسهم.

وختام حديث «خسرو» عن القاهرة بوصفه الدقيق لمأدبة العيد التي حضرها في قصر الخليفة، ومشاركته في وفد الحج الرسمي، وعودته إلى القاهرة يقدم اعترافاً بأنه كان يمثل جزءاً من ذاك النظام الديني، وأن القاهرة هي مهد مذهبه، وصورتها هي رؤيته، وذاته، ويقينه، وإن كانت في واقعها، ربما، نقيض ما وصف.

أما العامل الرابع المؤثر في تشكيل صورة القاهرة المدوتة، ونعني به أبعاد المكان، فيحضر حضوراً ملفتاً؛ إذ يهيمن على صورتها بعدان رئيسان متداخلان، ولا انفصام بينهما، وهما: التاريخي والقدسي؛ فتاريخيّة المكان الواقعي= القاهرة متداخلة مع السيرة القدسيّة لبناتها، ولذا فإنها تكتسب قدسيّتها، في نظره، من قداسة بناتها، ولولا قداسة بناتها الأئمة لهبطت القاهرة من عليائها لتداني في صورتها صور سائر المدائن. وقد مهّد «خسرو» للبعد القدسيّ للقاهرة قبل الوصول إليها والحديث عنها عندما ذكر بحر الإسكندرية، فكان ذكره بؤرة استدعائية حرضت ذاكرته لاسترجاع جزئية تاريخيّة قدسيّة من تاريخ المغرب المديد، وهي خبر عبيد الله المهدي الذي بنى مدينة «المهدية» بتونس، فقال: (وبجانبها المهدية التي بناها المهدي أحد أبناء أمير المؤمنين الحسين بن علي بعد استيلائه على المغرب والأندلس)[١٣]، وهو استدعاء مشروع مرتهن بميل ذاته التي تستحضر ما يوافق فكرها وهواها الذي يغلبها فتغلط حين تذكر أن المهدي سيطر على الأندلس، وتكرر الغلط عند ذكر تغلب المعز لدين الله الفاطمي عليها، فتقول: (ويروى أن أحد أبناء أمير المؤمنين الحسين بن علي، وهو المعز لدين الله استولى على بلاد المغرب حتى الأندلس)[١٤]. ولئن غلط «خسرو» في ذكر سيطرتهما على الأندلس، فإنه لم يغلط حتماً حين وصف الإمام الحسين بأمير المؤمنين

مرات عدة، وهو العارف بالديانات والمذاهب، وإنما هو يصـــرح بعقيدة ملأته يقيناً، ودليلها صلاته على الإمام، وإيمانه بأحقيّته بالخلافة، وحيازة لقب أمير المؤمنين.

حين وصـــل «خســـرو» إلى القاهرة حضـــر بعدها التاريخي المفعم بالقداسة، فروى خبر وصـــول جيوش المعز إلى مصـــر بقيادة «جوهر الصـــقلي»، ثم قيامه ببناء القاهرة، وبثّ في عرضه التاريخي لها إشارات القداسة؛ وأهمها أن «المعزّ» أمر جنده قبل إرسالهم بقوله: (حين تصـــلون إلى النيل، ينزل الماء أمامكم كلب أســـود، فيعبر النهر فاتبعوه، واعبروا آمنين)[١٥]، وهذا خبر تفرّد به «خسرو»؛ إذ ذكر مؤرخو مدينة القاهرة أن من عبر نهر النيل عرياناً، وتبعه الجند هو «جعفر بن فلاح» بأمر من «جوهر الصقلي»[١٦]، لكن الأمر الذي ذكره «خسرو» يعزز قدســـيّة الإمام، فهو العارف المؤيد بالكشـــف والكرامة، والقادر على حماية جيشـــه وهو في أقصى الغرب بتونس من خطر التماسيح بكلب أسود موكّل بتأمين عبور جيشه للنهر. ثم تابع «خســـرو» التأريخ للقاهرة مقدّماً ثلاث إشـــارات بالغة الأهمية، أوّلها: ذكره أن أول من تقدم بالطاعـــة للخليفة الفاطمـــي هو قائد الجيش الذي ولّاه خليفة بغـــداد، وهو كناية عن الغلبة العســـكرية للفاطميين، وتجريد للخليفة العباسي من لقبه بتسميته بـ «خليفة بغداد». وثانيها: تعليله تســـمية القاهرة بقوله: (لأن ذاك الجيش كان قاهراً)[١٧]، مشـــيراً إلى أن صفة القاهرة مرتبطة بعزة الدولة الفاطمية وغلبتها القدســـية والعســـكرية، لا بكوكب «القاهر» وخرافات المنجمين التي أوردها لاحقاً المؤرخون تعليلاً لتســـمية القاهرة[١٨]. وثالثها: أن «المعز» أمر بألا يتجول أحد من جيشه في المدينة، وأمره كناية عن أمنه وأمانه وعدله ورغبته في حيازة طاعة الرعيّة بالأمان، لا بالترهيب.

توقف الســـرد التاريخي بذكر «خســـرو» خبر وصـــول المعزّ إلى القاهرة بســـفن مزينة بالجوهر والذهب ركنت في الخليج، وقد رآها بعينه، وتنحّى البعد التاريخي ليحضر وصفه للقاهرة الحاضـــرة، ويبقى البعد القدســـيّ لها متغلغلاً في جزئيات الوصف، متمحوراً حول شـــخص الخليفة الإمام الموفور الثراء، المالك لعمائر المدينة، الغنيّ عن مال رعيّته، فلا يكلفها نفقات جيشه، وهو الحافظ لبيوت الله من البيع والامتهان والإهمال والهدم، والمنفق عليها إيماناً واحتســـاباً، والعدل الذي يســـاوي بين الرعية فلا يظلم ولا يجور، ولا يعتدي، ويســـاوي بين الأعراق والأجناس والأديان، والورع العفيف الذي حفظ أعراض نساء صاحب حلب وجواريه بعد أن قمع تمرّده عليه فخيّر النســـاء بيـــن الزواج والتزام بيوت تجرى فيها النفقة عليهن، وهو الخليفة الإمام الذي يرســـل النفقة إلى مكة مرتين كل عام، ويشفق على

رعيته من الحج في سنيّ القحط، وهو التقيّ الزاهد على ثرائه وغناه، الطاهر نسباً وجوهراً وصورة.

وختاماً نقول: هي ذي قاهرة «خسرو» تقدم مثالاً للمكان الرحليّ المدوّن، وتبرز فضاحةً لذاته، وفكره، ومعتقده، وهواه، وآرائه، ومواقفه، مبثوثةً في منطوقه سرداً ووصفاً، فإذا رأينا قاهرته رأيناه.

الهوامش

(١)- من التباين بين الصورتين حديث «ابن عبد الظاهر» عن الغلاء العظيم الذي أصاب مصر بين عامي (٤٥٧-٤٦٤هـ)، وتبعه وباء عظيم، واستبد العسكرية والعبيد بالناس، وتفاقم الوضع حتى أكل الناس بعضهم، وحديثه عن اضطراب الأحوال في أيام الحاكم بأمر الله الذي ضيّق على اليهود والنصارى، ومنعهم من ركوب الخيل ولبس العمائم البيض، وقطع المكوس، ومنع النساء من الخروج من منازلهن، ثم تغيّر حاله فأمر بحرق الزبيب وقطع الكروم وقتل الكلاب، ونهى عن بيع الملوخية، وأمر بإحراق العسل وهدم كنيسة قمامة وسائر كنائس مصر والشام. ينظر: الروضة البهية الزاهرة في خطط المعزية القاهرة، تحقيق: د. أيمن فؤاد سيد، ط١، ١٩٩٦م، الدار العربية للكتاب، القاهرة، ص٣٤-٣٥-٣٦ حتى ٤٧-٧٠-٧١. وفي اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، تحقيق: جمال الدين الشيال، ط٢، ١٩٩٦م، لجنة إحياء التراث الإسلامي، وزارة الأوقاف، القاهرة، مصر، ص١٩١، وصف «المقريزي أم المستنصر، وهو الخليفة الذي زار «خسرو» القاهرة في عهده، بأنها أمة سوداء اشتراها تاجر يهودي، وباعها للخليفة الظاهر. وفي المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار المعروف بالخطط المعزية، ط٢، ١٩٨٧م، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر. تحدث المقريزي عن عهد المستنصر الذي بويع وعمره ٧ سنوات، وحكم ٦٠ سنة (كانت فيها أنباء وقصص شنيعة بديار مصر) ص٣٥٥، وذكر أنه في عام ٤٤٤هـ، وهو العام الذي انتهت فيه رحلة «خسرو»، وعاد إلى خراسان، قصر مدّ النيل، وقوي الغلاء، وكثر الموت في الناس، ص٣٥٦.

(٢)- ينظر: خسرو، سفرنامة، ترجمة: د. يحيى الخشاب، ط١، ١٩٤٥م، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ص٨-٩-١١-١٢-١٣-١٥-١٨-١٩-٢٠-٢١-٢٣-٤٣-٤٤-٤٥.

(٣)- ينظر: المصدر نفسه، ص٢٣-٣٣-٣٤-٣٥-٢٦-٢٧.

(٤)- مجموعة باحثين، جماليات المكان، ط٢، ١٩٨٨م، عيون المقالات، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ص٦٣. (سيزا قاسم دراز، المكان ودلالاته).

(٥)- شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي «التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل»، ط١، ٢٠٠٦م، دار رؤية، القاهرة، مصر، ص٣٤٦.

(٦)- خسرو، سفرنامة، ص٤٦-٤٧-٤٨-٥٤-٦٤-١٥٧- ١٦٤.

(٧)- المصدر نفسه، ص١٠٥.

(٨)- المصدر نفسه، ص١٠٦.

(٩)- المصدر نفسه، ص١١١-١١٢.

(١٠)- المصدر نفسه، ص١٢١.

(١١)- المصدر نفسه، ص١٢٢.

(١٢)- المصدر نفسه، ص١١٦-١١٧-١١٨-١٢١- ١٢٤.

(١٣)- المصدر نفسه، ص١٠٠.

(١٤)- المصدر نفسه، ص١٠٢.

(١٥)- المصدر نفسه، ص١٠٢.

(١٦)- ذكر «ابن تغري بردي» الخبر الآتي عن عبور النهر (ووصل إلى جوهر طائفة من العسكر في مراكب، فقال جوهر للأمير جعفر بن فلاح: «لهذا اليوم أرادك المعزّ لدين الله»، فعبر عرياناً في سراويل، وهو في موكب من الرجال خوضاً، والتقى مع المصريين، ووقع القتال بينهم وثبت كل من الفريقين، فقتل كثير من الإخشيدية... ثم أرسلوا يطلبون الأمان من «جوهر» فأمّنهم)، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، مصر. ٤/ ٣١.

(١٧)- خسرو، سفرنامة، ١٠٣.

(١٨)- ذكر «ابن عبد الظاهر» أن اسم القاهرة نبوءة للمعزّ؛ فقال: (والله لو خرج جوهر هذا وحده لفتح مصر، وليدخلنّ إلى مصر بالأردية من غير حرب، ولينزلنّ في خرائب ابن طولون، ويبني مدينة تسمى القاهرة، تقهر الدنيا)، الروضة البهية الزاهرة، ص١٣. وذكر المقريزي أن «جوهر» سماها المنصوريّة، وأن «المعز لدين الله» سماها القاهرة. وسبب تسميتها (أن جوهر أحضر المنجمين لاختيار طالع مناسب لبنائها، فاختاروا طالعاً لبنائها، ومن العمال حبالاً فيها أجراس تقرع حين يحين الطالع لرمي الطين والحجارة، فوقف غراب عليها، فرمى العمال ما بيدهم، وكان القاهر في الطالع)، اتعاظ الحنفا، ص١/ ١١٢.

واقع النقل الجوي في سورية

د. نزار عبد الله

ينبغي وضع إستراتيجيات انطلاقاً من المتاح من الموارد البشرية والاقتصادية مستفيدين من الموقع الجغرافي للوطن العربي، ومن موقع القطر العربي السوري، لربط أجزاء الوطن العربي بعضها ببعض ومع الدول الأخرى

ينبغي لمراعاة الرشاد الاقتصادي القيام بما يلي:

١) تقييم واقع النقل الجوي في القطر من بداياته حتى الآن.

٢) واقع النقل الجوي في الوطن العربي.

٣) شبكة النقل الجوي العالمية المارة في القطر العربي السوري.

٤) وضع إستراتيجية النقل الجوي، إذ تتكامل وتتناغم مع إستراتيجيات باقي أنماط النقل البرية والسككية والبحرية والنهرية والنقل بالأنابيب وبشكل عام مع إستراتيجية التنمية الاقتصادية في شتى فروع الاقتصاد من زراعة وصناعة استخراجية وتحويلية وطاقة وتجارة داخلية وتجارة خارجية وسياحة وغيرها.

٥) دراسة حجم النقل الجوي العالمي والإقليمي والعربي وحصة القطر العربي السوري منه سواء للركاب أم للشحن أم للنقل العابر، وتحديد عدد الطائرات وسعاتها من الركاب والبضائع.



٦) تحديد المطارات الرئيســية للطيران الخارجي، ولتكن تدمر بسبب أهميتها التاريخية وبسبب موقعها الجغرافي في وسط القطر، ومما يوفر لها الموقع من اختزال مسافات طيران تبلغ مئات الكيلو مترات مقارنة بالإمارات أو قطر أو غيرها، التي تقع إلى الجنوب الشــرقي مثلاً، مما قد يشــد كثير من شــركات الطيران المارة فوق الوطن العربي باتجاه الشــرق إلى الهند والصين وآسيا عموماً، للحصول على التموين والصيانة وشتى الخدمات الفنية... إلخ. المطار رقم (١)، ودمشق رقم (٢)، وحلب رقم (٣)، وحميميم رقم (٤).

٧) من أي بلد نستورد الطائرات المدنية؟

أ) هل من دول الأعداء الأمريكية الأوروبية؟ كما فعلنا سابقاً والتي ترفض بيعنا قطع غيار لها منذ عقود، وتشن على الأمة العربية من الصومال والعراق وسورية وليبيا وفلسطين واليمن حرباً شــعواء منذ عقود، وصولاً إلى حرب استنزاف وتدمير للقطر العربي السوري منذ سبع سنوات؟ أم من دول صديقة مثل روسيا والصين وغيرها؟

ب) تطور روسيا والصين طائرات ركاب لمنافسة إيرباص وبوينغ منذ عقود. ستكون الخطوة الأولى في روسـيا في إنتاج «ســوخوي سوبرجت ١٠٠»، والخطوة الثانية هي طائرة «إيركوت إم إس- ٢١» متوســطة المدى خلال الأعوام (٢٠١٧/٢٠١٨م)، والخطوة الثالثة صناعة الطائرات ذات الجســم العريض عام (٢٠٢٥م) وأعلنت شــركة الطيران المكســيكية عن نيتها لاستبدال الطائــرات الأوروبيــة «إيرباص أي -٣٢٠» للرحلات الداخلية بالطائرات الروســية، كما يوجد اتفاق على توريد «ســوبرجت ١٠٠» إلى جنوبي شرقي آسيا. وستضع الصين الطائرة من طراز «C٩١٩» عــام (٢٠١٩م) في الخدمة، وأنها تلقت طلبات لتســليم (٥١٧) طائرة من هذا النوع.

بدأت الصين في السبعينيات من القرن العشرين. وستطور روسيا والصين طائرة تنافس «إيرباص وبوينغ». وهذا المشـــروع جزء من اتفاقية التعاون بين روسيا والصين التي وقِّعت عام (٢٠١٤م) بميزانية تبلغ (٣٢) مليار دولار. ويجري العمل على تطوير طائرة الركاب في روســيا وتجميعها في الصــين.كما ســتطور الطائرة تبعاً للتصميم الروســي، ويمكن للطائرة المزودة نحو (٢٨٠) مقعداً للطيران لمسافة (١٢) ألف كيلو متراً، وستطرح للبيع عام (٢٠٢٥م)، ويقدر كلفة الطائرة نحو (٢٠٠) مليون دولار.

خلاصة

١)- بالتناغم مع إســتراتيجية الاســتيراد من الدول الصــديقة ومقاطعة دول المعســكر الأمريكي الأوروبي الصهيوني.

٢)- يقضي الرشاد الاقتصادي والسياسي والعسكري، استيراد الطائرات المدنية من الدول الصــديقة مثل روسيا والصين، كما نستورد الطائرات العسكرية التي أثبتت كفاءتها، ولاسيّما في حرب الاســتنزاف منذ سنين. إضافة إلى حاجتنا الماســة لتعزيز التحالف الإستراتيجي معها لمصــلحة الطرفين. فوق ذلك نحصل على شروط ميســرة في الأسعار وشروط الدفع من الفائدة المعتدلة، ومدّة ســماح لبدء التســديد والدفع، وذلك بمنتجات محلية عوضاً عن العملات الأجنبية والحصول على قطع الغيار.

٣)- تســتورد روسيا ســنوياً ما قيمته نحو (٤٠) مليار دولار من منتجات القطاع الزراعي، وكذاك تســتورد الصين منتجات من القطاع الزراعي بما قيمته نحو (٩٠) مليار دولار سنوياً. نســتطيع بالتناغم مع إســتراتيجيتي التنمية الزراعية والتصــدير في القطر العربي السوري وبالتنســيق مع إستراتيجيتي الاســتيراد والتنمية الزراعية في كل من روسيا والصين، الاتفاق على الســلع المرغوبة كماً ونوعاً وجودة، والتقيد الدقيق بالمواصــفات المتفق عليها. نسهم بذلــك بإعطــاء القطاع الزراعي في قطرنا زخمــاً قوياً وأن نســتورد دون المرور بالعملات الأجنبية. هنالك موارد زراعية وفيرة جداً، شريطة منع التعدي على الأراضي الزراعية بحزم، كما تفعل قواتنا المســلحة وحلفاؤها مع الأعداء من المســلحين وينبغي الحفاظ على الأمن الغذائي وفائض كبير جداً للتصدير، لأننا نحتاج إلى سنوات طوال لنتمكن من تشييد صناعة متطورة تســتطيع التصدير. ولا بد في المرحلة الأولى من أن يتصدر القطاع الزراعي واجهة تصدير السلع.

٤)- ينبغي منذ الآن إرسال فنيين إلى روسيا والصين للتدرب على أعمال الصيانة والإصلاح والعمرة، بعد إتقان اللغتين الروسية والصينية في القطر العربي السوري، باستقدام أساتذة من روسيا والصين إلى سورية عند عدم توافر أساتذة كفاية محلياً.

٥)- ينبغي إلغاء خصخصة الطيران نهائياً كي تعمل شركة الطيران للخطوط السورية بقوة وتكون رابحة، لأن شركة الطيران رمز للقطر العربي السوري. تم منذ عقود خصخصة بعض نشاطات الطيران المربحة مثل الطعام والشراب. هذا يضعف ربحية الشركة العربية السورية للطيران.

٦)- ينبغي ترشيد سياسة الأجور والرواتب، وتشغيل القوة العاملة وتوصيف مواقع العمل ومواصفات من يشغلها، ونقل قوة العمل الفائضة إلى المؤسسات والشركات التي تحتاجها.

٧)- من الرشيد دراسة الجدوى الاقتصادية لفروع شركة الطيران السورية في الخارج، واختزال عددها وعدد العاملين فيها (مرت مدّة من الزمن بلغ فيها مجموع رواتب موظفي مكاتب الشركة في الخارج أكثر من مجموع رواتب العاملين داخل القطر في شركة الطيران السورية الذين ناف عددهم عن بضعة آلاف).

٨)- إحداث فرع لتأهيل الطيارين في القطر العربي السوري.

٩)- إعادة الطيران الشراعي للقطر، وتدريب عشرات الآلاف من الشباب عليه، وتأهيلهم كطيارين مدنيين وعسكريين حسب الحاجة، مما يخفض كلفة تأهيل الطيارين في خارج القطر. وإتاحة الفرصة لتأهيل طيارين من الأقطار العربية الأخرى والدول النامية في سورية.

١٠)- تتراجع الحاجة للنقل الجوي الداخلي، مع تشييد الخطوط الحديدية المكهربة والعصرية والسريعة، بسرعات تتجاوز ٣٠٠كم/ساعة، ولاسيما أنّ الأراضي المنبسطة متوافرة بكثرة. تصل سرعة القطارات في بعض مناطق الصين إلى ٥٠٠كم/ساعة، وثمة قطارات في اليابان يمكن أن تسير بسرعة ٥٥٠كم/ساعة، وثمة قطار اختُبِرَ في الصين يسير على مخدة هوائية داخل قناة مفرغة من الهواء بسرعة ٢٩٩٠كم/ساعة.

١١)- شبكة النقل الجوي الداخلي بين المدن البعيدة فحسب، لأن الحاجة تنتفي بالنسبة إلى المدن القريبة، مع تطبيق إستراتيجية النقل بالخطوط الحديدية المكهربة والسريعة. في ألمانيا مثلاً تتوافر شبكة الخطوط الجوية الداخلية للمسافات التي تتجاوز ٢٠٠٠كم فحسب.

١٢)- ينبغي التركيز على شبكة النقل الجوي خارج سورية مع الأقطار العربية والدول الصديقة مثل (روسيا والصين والهند وكوريا والبرازيل وباقي دول العالم). بالتناغم مع إستراتيجية

التجارة الخارجية من تصدير واستيراد والعلاقات النشطة سياسياً وثقافياً، ولاسيّما مع الدول الإسلامية مثل إيران وإندونيسيا وغيرهما وإستراتيجية السياحة، ولاسيّما الثقافية والبيئية.

١٣)- دراسة شبكة توزع القادمين بقصد السياحة، براً وبحراً وأنهاراً وجواً عدداً ودولة حتى عام (٢٠٥٠م)، والترويج لها ودراسة تصوراتهم حول الإقامة والتجوال والطعام وغير ذلك.

١٤)- إعداد المرشدين السياحيين ثقافياً، وتعليم أعداد منهم في دورات لغوية للغات الأجنبية، الصينية والروسية والهندية والأردية واليابانية والفيتنامية والماليزية والإسبانية والسواحلية وغيرها.

١٥)- ينبغي تشييد مصنع غذائي، لتحضير الأطعمة والأشربة، شريطة أن تكون ذات هوية عربية، ولاسيّما من القطر العربي السوري بالدرجة الأولى مثل: (شوربات: العدس، والقمح، والخضار)، والمجدرة، والبرغل بحمص، والقهوة المرة، وشراب السوس، والكشك، والخضار، والتبولة، والكوسة المحشي، والباذنجان المحشي، وشيخ المحشي، واليقطين، وورق عنب والمغربية «كسكسي». والعصائر: (الليمون، والتوت، والنارنج، والبرتقال، والتمر الهندي) والخضار مثل: (السلبين، والعكوب، والكمأة). والزهورات من (نعنع وقويسينة (ميرمية) والزعتر البري، وإكليل الجبل، والمليسة، والزوفا، والختمية وإلخ). والنبيذ المحلي والعربي ولاسيّما من الجزائر، والعَرَق: ريان وبالتنسيق مع إستراتيجيات التصدير. والسياحة والهوية الوطنية.

١٦)- تعرض مختارات من أجود الأفلام العربية الوثائقية عن الآثار والطبيعة في سورية والوطن العربي بشكل عام والأفلام السينمائية المتميزة، بالتعاون مع إستراتيجيتَي التنمية الثقافية والتنمية السياحية.

١٧)- تصميم أزياء تراثية للمضيفات العربيات، بالتعاون مع «مؤسسة تصميم أزياء عربية»، التي من الرشيد إحداثها، بالتناغم مع إستراتيجية تصدير الألبسة الجاهزة، التي من الرشيد إحداثها أيضاً وتفعيلها إلى الدول النامية وغيرها. بمناديل الحرير مثلاً وثياب مصنعة من البروكار وغيره وثياب العرائس الريفية الشعبية، التي تناسب الفصول الأربعة: (الشتاء والربيع والخريف والصيف).

١٨)- تصدح موسيقا عربية بالدرجة الأولى قديمة مثل معزوفة أوغاريت ولموسيقيين عرب وشهرزاد للموسيقي الروسي رمسكي كورساكوف. وتشايكوفسي وغيرهم من الدول الصديقة.

١٩)- الالتزام بالمواعيد الدقيقة، للحصول على سمعة جيدة.

٢٠)- توفير شبكة خطوط حديدية تربط جميع الموانئ الجوية والبحرية والنهرية.

٢١)- توفير خدمات نقل وتصدير الأزهار مثل: (الزنبق البلدي، والفل، والتوليب البري، والجوي العربي وغيرها).

٢٢)- ينبغي تشييد مطار رئيسي في تدمر، وتوفير شبكة الخطوط الحديدية لجعل تدمر أيضاً، أهم عقدة مرور للقطارات، يتمكن المسافر منها السفر بالقطار إلى جميع المدن الكبيرة مثل (دمشق وحلب وحمص. وطرطوس واللاذقية والحَسكة والقامشلي وغيرها)، بالتنسيق مع إستراتيجية النقل في سورية، ولاسيّما شبكة الخطوط الحديدية العصرية المكهربة السريعة.

٢٣)- تشييد ورشة صيانة وعمرة للطائرات المحلية والعابرة في تدمر، للاستفادة من موقعها الجغرافي المتميز في وسط القطر ولتفعيل موقعها التراثي، بالتنسيق مع إستراتيجية السياحة الثقافية من مواقع أثرية ودينية ونشاط موسيقي وسباق الخيل والهجن ومسرح الحكواتي وشتى أنواع المسارح، ولاسيّما المسرح الإيمائي والسياحة البيئية، بما تضمنه من نشاط رياضي متنوع من رحلات مشي نهارية، وفي ضوء القمر في الغابات والبوادي، وعلى ضفاف الأنهار، وتسلق جبال ومرتفعات، واستكشاف مغاور وسباحة وسباقات في السباحة مثلاً بين طرطوس وجزيرة أرواد وقوارب تجديف وشراعية في البحر والبحيرات والأنهار، بعد إعدادها من تأمين النظافة العامة، إذ تُعالَج مياه الصرف الصحي قبل تحويلها إلى البحيرات والأنهار، وتنظيف الشواطئ، وتشييد مواقف منظمة واستراحات ضمن واحات النخيل والخمائل.

سعيد جبرين

شاعر من الكفرون (١٩٢٠-٢٠١٠م)

عيسى فتوح

لم أكن أعرف الأديب الشاعر سعيد جبرين معرفة وثيقة حين كتبت عنه أول دراسة في مجلة «الثقافة» الدمشقية في منتصف الستينيات، على الرغم من أننا نحن الاثنين من مواليد «الكفرون». وقد اعتمدت في تلك الدراسة يومئذٍ على نتفٍ من رواية مخطوطة لم تكتمل، وعلى بعض الخواطر التي كان يكتبها في دفتر صغير، وعلى روايات خاله السيد صبحي قاموع.

وكم كانت المفاجأة سارة حين زار سورية مع أخيه سامي المقيم في البرازيل في شهر آب عام (١٩٩٠م) فتعرفت عليه عن كثب، وحدثني عن مشروعاته الأدبية المقبلة بعد أن أحيل إلى التقاعد من إذاعة صوت أميركا، وتفرغ إلى الشعر والكتابة، وفي مقدمة تلك المشروعات طبع ديوانه وروايته...والحق يقال إن فرحته كانت كبيرة بلقاء أصدقاء الطفولة والشباب في قرى: نبع كركر، وكفرون بدرة، وكفرون رفقة، ومشتى الحلو، وعيون الوادي، واليازدية...



لقد تركت زيارة الوطن الأم في نفسه أعمق الانطباعات، وأثارت أجمل الذكريات، لذلك قرر أن يزوره كل صيف، ليقضي فيه أمتع الأوقات وأسعدها في ظل الطبيعة الساحرة، متنقلاً على

قدميه من قرية إلى قرية، ومن نبع إلى نبع يعب منه ولا يرتوي، من بستان إلى بستان يشم عبير زهره الفواح، أو يقطف شهي ثمره الناضج.

❁❁❁

ولد الأديب الشاعر **سعيد جبرين** في قرية «نبع كركر» بوادي الكفرون – منطقة صافيتا– عام (١٩٢٠م)، وقد ظهرت ميوله الأدبية ومواهبه الفنية في سن مبكرة، فعكف على القراءة والمطالعة – على الرغم من ندرة الكتب والمجلّات في قريته آنذاك– وعمل معلّماً في مدرسة خاصة بقرية «اليازدية»، لكن هذا العمل لم يحل دون متابعة دراسته العليا، ولم يحد من طموحه، فانتسب إلى الجامعة الأمريكية في بيروت لدراسة الأدب العربي، حتى نال شهادة بكالوريوس علوم في الآداب.

وفي أواسط الأربعينيات هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، إذ تخصص في الصحافة، وقضى سنتين في دراسة الفنون الأدبية والكتابة الابتكارية، والتحق بعد ذلك بإذاعة «صوت أمريكا»، حيث قضى نحو ثمانية وثلاثين عاماً في الكتابة والتحرير والإدارة، إلى أن تقاعد من عمله عام (١٩٨٩م)، وقد ظل إلى ما قبل وفاته يعيش في واشنطن، يقضي فصل الشتاء في فلوريدا، ويتنقل بين البرازيل وسورية كلما سنحت له الفرصة.

❁❁❁

لقد كانت ليالي القرية أهم مصدر لشعر **سعيد** حين كان شاباً يتفجر حيوية ونضارة وعاطفة وتعطشاً إلى الحب واللهو والمرح والمغامرة، كان يقضي النهار في المطالعة والرياضة والصيد، والليل في اللهو والعزف على الكمان والناي، وبين حين وآخر يصوغ اختياراته الجمالية أشعاراً رومانسية تحمل طابع الغناء والتجديد، ويبدو فيها متأثراً بالطبيعة الجميلة التي تتمتع بها قريته المتكئة على كتف الجبل المكسو بأشجار السنديان والبطم والبلوط والغار، فيخاطب حبيبته «نجلاء» قائلاً:

قلت يا نجلاي في الغابة عصفورٌ غريبْ
يرسل الصوتَ، ورجع الصوت نوحٌ ونحيبْ
وينادي في جنون اليأس إلفاً لا يجيبْ

❁❁❁

هـام فـي الـروضـ وقـد
روّى الـنـدى الـعـاشـق خـده
إذ رأى النسـمةَ تومـي بدلالٍ مـد زنده
واحتـواهابـذراعيـن تجيـدان العـناقا
فـإذا الروضُ ثغـورٌ بثغـور تتـلاقى

❁ ❁ ❁

فانـزوى فـي ركنه يبـكي صباه وهواه
ويـسـيـح الـصـوت حـتـى
يـخـرس الـوادي صـداه
ويعيـدُ الندب، والروض يغنـي ويغنـي

كانت القرية فعلاً أكبر مصدر لإلهام سعيد جبرين... إنها قصة حب بينه وبين مغاني الكفرون وطبيعتها الساحرة، ينهض في الصباح على أغاريد الطيور، وهي تعقد مهرجانات الفرح في الأشجار المحيطة بالبيت القرميدي الأحمر، وتتبلور تلك المشاهد المتكررة في قوله:

النورُ يجتاح ثغورَ الزهور ... يمعن في التقبيل ما طاب لهْ
والبلبل العاشق في صبوةٍ ... يلعب دور الحب والبلبلهْ
وللحساسيـن بأفنانـهـا ... لحـن بـه سكر وفيه ولهْ
لا ينتهي من شدوه عاشقٌ ... إلا ويبـدأ عاشـقٌ أوّلـهْ

على أن الطابع الغالب على أشعار القرية طابع البهجة والفرح والرضا:

في قريتي حيث يقيل القمر ... وتـوقظ النايات أبـهى الذكر
حيث الهوى داءٌ يطيل العمر ... والصيف يمضي مثل عمرٍ عَبَر

❁ ❁ ❁

وفي ليالي الصيف ياشاعر ... لـذاتُ عمـرٍ مالها آخـرُ
ولائـمُ يهنا بها الخاطر ... يغنمها ذو الفطنة الساهرُ

وعلى رأس تلك الولائم وليمة الموسيقا ينعم بها مع أصحابه في سهرات اللهو والمرح، أو بمفرده على شرفة بيته المطلة على وادي الكفرون، وهو يداعب كمانه، أو ينفخ في نايه، يعاتب الليل أو يغني النجوم:

في الصيف أنفخ في نايي أغاني صَبًا على مطل الكروم
فتستطار الهموم، أسراب طير تحوم هبا وتمضي هبا
وتشرئب الربى إلى عناق النجوم

وفي ذلك الجو المشحون بالسحر والإغراء، يحنُّ الشاعر إلى وليمة أخرى، هي وليمة الحب.. ويرفع صوته يستنفر العاشقين في كل مكان:

**إيه يا عشاقُ		إيهِ يا عشاقْ**
**أسدل الليل جناحيه فهيا		واغنموها فرصة المشتاق**
للعصافيرِ الجناح والصداح
**تعتلي متن الرياح		وتغني للصباح**
فوق هامات الربى
**ولنا غفلة العذال		وصفاء البال**
**ولنا في الدجى		ملعب طاب ملعبا**

❁❁❁

**ولنا في الليل أبهى موعد		يجمع العشاق في خير صلاه**
**وإذا الخشعة في كل فم		وارتعاش الوحي في كل الشفاه**

❁❁❁

**ولنا إن هدأ الليل بنا		واحتوانا في حنان ساعداه**
**دفءُ ثغر كلما طاف بثغر		ضجت الهدأة في بحة آه**
**من محب نال في الحب مناه		وسكون الليل قد أذكى هواه**
**كلما أخرستِ القبلة فاه		ضجتِ الهدأة في آهٍ سواه**

وأحيانا يفلسف الشاعر سعيد جبرين علاقة العشاق بالطبيعة، ويصورها بطريقة مبتكرة، فبدلاً من أن يبين أفضال الليل على العاشق المتخفي بين طيات وشاحه، يتغنى بأفضال العاشقين على الليل، أو على الأقل تبادل المنح بين الطرفين، كقوله في قصيدة «نحن والليل»:

**أقبل الليل مليئاً بالمنى		فهلمّي قد مللنا الانتظارا**

نحـن والليـل رفيـقا عمر في دروب الود كم سرنا وسارا
كـم همسنا فيه من أنشودةٍ بَعثت عـوداً وكأساً وهزارا
وسفحـنا قبـلاً مجنونـة فاستحالت شُهباً فيه ونارا
ولكـم زرنـاه فـي عزلته وأعرنـاه الأمـاني فاستعارا
وبعثنا الشوقَ جمراً فاصطلى وبعثنا اللحظ نوراً فاستنارا
فإذا الكونُ على أقدامنا والأماني في هوانا تتبارى

ونـراه أحياناً، وهو مع لفيف من السـمّار، وقد هدأ الليل وطاب الحديث، يقطع صـمت الوادي غناء يأتي من بعيد... ويتسـاءل الحضور عن المغني والدافع إلى غنائه، فيجيبهم في قصـيدته «موسـيقا الليل» - التي ربما كانت أعمق وأبلغ ما نظمه في شبابه، مع تجديد في تجاوب القوافي، يحمل طابع التحرر والتجديد والإبداع في الشكل - يجيبهم قائلاً:

سكن الليلُ وأغـراه السكونْ فتهاوى ناعم الجرْس حنون
فأصاخ السفح والوادي استعادا وهفـا تـلٌ إلـى تل ونادى
مـن تُـرى هـذا المغني صاحب الصوت الأغن؟
هاج في السمار ذكرى وحنينْ «لـربوع ما رأتها قط عين»

❀ ❀ ❀

وندامى عرفوا سر السكون وهو يحـدو للدجى مبتهجا
صاخباً يدلج بين السامرين ....
هـا هـنا ينكأ جـرحاً وهـنا يشـعل نـاراً
وهـنا يُرجـع طـيفاً نـدّ دهـراً وتـوارى
وإذا يـمضي الدجى في سُـراهُ مُدلِجـا
تـتـعـالى فـوق أمـواج السـكون
زفـراتُ المـدنفين وشـكاوى المتعبيـن
ونـداءات الحـيارى الـتـائـهـين
هكذا تولد في الليل اللحون

وتبرز ثقافة الشاعر الموسيقية في ذكره «الحجاز» و«العجم» وهما لونان مستحبان من ألوان الموسيقا العربية، وقد أشرنا من قبل إلى أنه كان يجيد العزف على الكمان، والنفخ في الناي المصنوعة من القصب:

مرّ في سمع الندامى ... ذلك اللحن وجاز
من بعيد
يقلب الآه ... فنوناً وفنوناً
ويعيد
بين أنات الحجازْ ... وتهاويل العجم
تارة جرحٌ ونزو وألم
ثم آناً يبرز الجرح كفم
فائرَ الغلمة قذافَ الحمم
وسرت بين الندامى هزة ... وتراجيعُ تمنٍ وحنين
وإذا خفت تراجيع التمني ... فعوا أصواتهم مستلهمين
من تُرى هذا المغني ... صاحب الصوت الأغن
هاج في السمار أصداء حنين ... لربوعٍ ما رأتها قط عين

❁ ❁ ❁

ويقف كل من الندامى بدوره يرسم صورة للمغني المجهول، وما حدا به إلى الغناء... وتمضي المغناة إلى نهايتها ..ويتوقف الغناء، ويعود السكون إلى الوادي الجميل...ولا يعود يُسمع به إلا صوت النهر الصغير المتعثر بين الصخور الذي يصفه بقوله:

وللنهر أنغامُ سكران لآهٍ ... يدق بكأس على أختها

❁ ❁ ❁

هذا من شعر الشباب، أيام كان القلب عامراً بالحب...والآن بعد أن أمضى في الغربة نحو نصف قرن، ودارت به دوائر الكهولة والوحدة، تُرى كيف يسهر لياليه، ويعالج وحدته؟ إنه يعود القهقرى إلى ماضيه المضمخ بالأطياب، إلى الذكريات الحميمة مع «نجلاء» و«رجاء» اللتين هام بحبهما، وكانتا مصدر إلهام له... يعود كما يعود المحب إلى ملف الصور القديمة،

ويستأنس برسوم من يحب، ويعمد إلى أشعاره الماضية، يستعيد بها ذكريات تفتح مغالق الأحلام، وآفاق الإلهام، ويصف هذا الاختيار الجمالي في أحدث قصائده إذ يقول:

وأسهر مع شعري إذا الليل جنّني ... ولا صاحب قربي يشاركني همي
واستعرض الدنيا كما قد عرفتها ... يلونها شوقي ويصقلها وهمي
تمر أمامي صورة إثر صورة ... غوايات فنانٍ تمرّس بالرسم
فأوقف منها ما أشاء لأجتلي ... مفاتنه أو كي أزيد به علمي
فأكشف آفاقاً من النَيْل والرضا ... تخامرها سحب من الكبت والغم
وألمح أسراراً حسبت خفية ... تلوّح في مكرٍ وتغمز في إثم
ويرحل بي شعري إلى مربع الصبا ... وأهبط أرضاً غبت عنها على رغمي
وأرصد إخواناً وأهلاً وجيرة ... أضاؤوا كوى أمسي وزاد بهم غُنمي
أراقبهم عبر السنين فأنتشي ... وتطفح أشواقي ويخذلني عزمي
وأغرق في أحضان حلم ألفته ... يوسوس في صحوي ويمثل في نومي
وأخلو إلى الحب الكبير كلاجئ ... إلى معبد آواه في الحرب والسلم
وأحنو على أشواكه ووروده ... أعانق منها ما يريح وما يدمي
وتخطر من أحببت في أوج حسنها ... وتومئ لي والعطر ينضح إذ تومي
وتملأ جو الحلم آيات سحرها ... وتمسح أجفاني فأبرأ من سقمي
وأهفو وتهفو والخيال دليلنا ... إلى نشوةٍ تسمو على الحدس والفهم
وأشعر أن العمر يعكس سيره ... وأن الصبا قد عاد للروح والجسم
وينقاد لي شيطان شعري طائعاً ... وأخلق حلماً مورقاً داخل الحلمِ

هذا هو سعيد جبرين، كما عرفته شخصياً، ومن خلال قصائده المختارة، شاعراً أرهفت الغربة إحساسه، وفجرت ينابيع الإلهام في نفسه، ولم تستطع ناطحات السحاب أن تنسيه قريته المتواضعة المتكئة على سفوح الجبال الخضراء، يغمرها سنديان حرج «الحمدانية» وبيته القرميدي المطل على «نبع كركر» و«الحومة» و«نبع الشيخ حسن» و«المخاضة» وطواحين المياه التي كان وادي الكفرون عامراً بها حتى الأمس القريب.

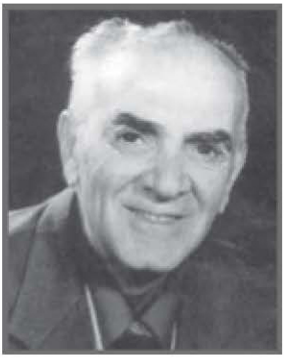
عبد المعين الملوحي

محمد مروان مراد

«لقد عشت بحّاراً قضى العمر تائهاً
ولاح له شطٌّ فألقى المراسيا»

تسعون كتاباً مطبوعاً، وأكثر من مئة مخطوطة تراكمت تنتظر خروجها إلى النور، وقامة مهيبة ظلت على الرغم من السنوات الثمانين منتصبة بشموخ، وذاكرة صافية متوهجة، وينبوع إبداع خيّر، ما ظلَّ شفافاً ومتدفقاً حتى النهاية، ومع هذا كنتَ تجلس إليه فتمتلئ نفسك بمشاعر المودة المشعّة في قسماته، وفي حديثه اللطيف الشفّاف.

محطات في مسيرة عطاء خيّرة



في أول لقاء مع «الملوحي» أدرت نظرتي بين مئات الكتب التي احتلّت رفوف جدران الغرفة الأربعة، وبين عينيه المفترتين ببسمة وادعة لا تتزايل، وأصغيت إليه يقدّم شريط حياته الحافلة:

«هو عبد المعين الملوحي الأديب والشاعر والمحقق، ولد عام (١٩١٧م) بمدينة حمص، في أسرة متواضعة، ربّاه أبوه الشيخ سعيد الملوحي إمام الجامع النوري الكبير، تلقّى

تعليمه الابتدائي وقسماً من التعليم الثانوي فيها، ثمّ تابع تحصيله الثانوي بدار المعلمين العليا بدمشق، غادر إلى القاهرة وحصل على الإجازة في الأدب من الجامعة المصرية عام (١٩٤٥م)، وكان من بين أساتذته فيها: الدكتور شوقي ضيف الذي علّمه حب العمل وتواضع العلماء، وأحمد أمين الذي أوحى إليه محبة الجمال والحياة. وإثر عودته إلى دمشق عمل في التدريس بثانويات القطر حتى عام (١٩٦٠م)، حين انتقل إلى وزارة الثقافة ليصبح مديراً للمركز الثقافي في كل من حمص ودمشق لأكثر من عشر سنوات، وانتهى به المطاف في العمل الوظيفي مستشاراً ثقافياً في القصر الجمهوري، وشهدت مسيرته بعدها محطة جديدة عندما سافر إلى الصين، ونال لقب أستاذ شرف بجامعة بكين عام (١٩٧٧م)، واضطرّه المرض للعودة أخيراً إلى الوطن، والتفرّغ للتأليف والنشر..

عقل حر وقلب متفتّح على الحياة

بدأ اهتمام «الملوحي» بالأدب منذ حداثته، فكان يخط مشاعره وإحساسه عن كل ما يقرأ في دفاتر خاصة به، وفي الرابعة عشرة من عمره نظم أول قصائده، ونشرتها له جريدة «ألف باء» الدمشقية عام (١٩٣٦م)، ومن بين عوامل كثيرة كوّنت ثقافته كما يقول: «من خلال معايشة الواقع بقلب متفتّح وعيون ترى وأيد تلمس، لا يحتاج الإنسان لأكثر من قلب وعقل وعينين ليتفاعل مع الواقع، إضافة إلى روافد ثقافية علمية وإنسانية، فسّرت أوضاع الإنسان في العالم من الناحية الفلسفية والفكرية والأدبية، كما أثّرت الحرب العالمية الثانية تأثيراً كبيراً في تكوين عقلي».

تزين مكتبة «الملوحي» لوحة مخطوطة فيها عبارة «غاندي»: «لا أريد لبيتي أن يكون مسوراً من جميع الجهات، ولا أريد أن تكون نوافذي مغلقة، أريد أن تهبَّ على بيئتي ثقافات كل الأمم بكل ما أمكن من حرية، ولكني أنكر على أي منها أن تقتلعني من أقدامي»، وقد مارس «الملوحي» ذلك عملياً فهو مؤمن وقومي عربي واشتراكي، دار فكره حول محاور ثلاثة:

- الإيمان بالله تعالى من دون تعصّب، والإيمان بالقومية العربية، والإيمان بالاشتراكية بمعناها الواسع: العدالة الاجتماعية لكل البشر.

عطاء خيّر في كل مجالات الفكر

ربما لم يُعطِ أي مفكر آخر في وطننا ما أعطاه «عبد المعين الملوحي» للمكتبة العربية من ثمرات إبداعه الخيّر... فقد مارس كل ألوان الفنون الأدبية: الشعر والنثر والترجمة وتحقيق

التراث العربي، والتأريخ في الحياة الاجتماعية والأدبية وكانت المحصلة: (١٥ مجلداً) في تحقيق التراث، و(١٧ مجلداً) في التأليف والدراسات والأدب الذاتي، و(٣٥ كتاباً) في تراجم الآداب العالمية شرقاً وغرباً، و(٤ دواوين) شعر.

أصدر في البداية ديوان «ديك الجن الحمصي» ثم توالت تحقيقاته لديوان «عروة... شاعر الصعاليك» و«الحماسة الشجرية» ونشر كتاب «مواقف إنسانية في الشعر العربي» عرض فيه ستين موقفاً من روائع الشعر العربي والعالمي، كما روى في مجموعته القصصية: «من تاريخ فرنسا في سورية» حكايات من نضال الشعب ضد الاستعمار الفرنسي، ويعدّ من أهم أعماله مؤلفه «دفاعاً عن أبي العلاء»، ومجلداته الثلاثة في «أشعار اللصوص وأخبارهم» (٩٠٠ صفحة) التي أصدرها بعد جهود وبحث تواصل لأكثر من أربعين عاماً، أمضاها في تقصّي أخبار الشعراء اللصوص وجمع تراثهم، وتسلّط هذه المجلدات الضوء على ظاهرة شبيهة بالصعلكة لم تُدرَّس بعد في العصر الإسلامي «لقد أعجبتني طرافة شعر اللصوص، واندفاعاته، وتصويره لحياة فئة من الناس خيّل إليها أن اللصوصية يمكن أن تحل مشكلة الغنى والفقر، فثاروا على المجتمع ثورة فردية، فقُتل بعضهم، وسُجن بعضهم، وهرب بعضهم إلى القفار يُعاشر الضباع والذئاب، وقضى بعضهم حياته فقيراً... هذه الطرافة في شعر اللصوص وهذا التصوير لحياتهم دفعاني لتتبّع شعرهم في كل مظانه، ووصلت إلى صيد يمكن أن أعدّه ثميناً.

عيون آداب الشرق بالعربية

تجلّى اهتمام «الملوحي» بالآداب الشرقية في ترجمته لـ«عيون الأعمال الأدبية لكوكبة المفكرين في الأدب الفيتنامي» (٤ مجلدات)، و«تاريخ الآدب والشعر الصيني القديم والحديث» (مجلدان) «جناح جبريل» لمحمد إقبال و«داغستان بلدي» لرسول حمزاتوف، إلى جانب مؤلفات «غوركي» و«لينين» و«دوستويفسكي» وكان اهتمامه بهذه الآداب عائداً لسببين، الأول: رفع وصاية الغرب وتحكمه في أدبنا وثقافتنا والتي تسبب في جهلنا بآداب الشعوب الشرقية، والثاني: أن هذه الآداب تحمل في مضمونها كثيراً من تطلعاتنا وأفكارنا، فهي تحارب الرجعية والاستعمار والمظالم الاجتماعية، أي إنّها تنقل لنا تجارب تلك الشعوب التي أنقذت نفسها، ويذكر «الملوحي» أنه زار الباحث القدير الدكتور «شوقي ضيف» حين حاز جائزة الملك فيصل في الأدب، فسأله: لماذا لم ترسل لي تاريخ الأدب الفيتنامي؟ فأجابه: أنت عميد الأدب العربي فماذا تصنع بالأدب الفيتنامي؟ رد الدكتور ضيف: «يا عبد المعين، إنك لا يمكن أن تكون أديباً عربياً إن لم تكن أديباً عالمياً» واهتمّ «الملوحي» من جانب آخر

بالأدب الأوروبي والثقافة المعاصرة فأصدر مجلداً شاملاً في الأدب السويدي، إضافة إلى مجلدين لبرنادشو، ومجلدين لهنري هايني من الأدب الألماني، ومجلد لكوتستانتون: «دور الأفكار التقدمية في تطوير المجتمع» وقد طُبع أربع مرات متتابعة، وكل من يقرأ ترجمات «عبد المعين الملوحي» لروائع الأدب العالمي، يشعر بأنها كُتبت أصلاً باللغة العربية، ويعود ذلك إلى أنه يقوم بالترجمة مرتين: «الأولى ترجمة حرفية يتقيد فيها بالنص الأصلي، والثانية ترجمة أسلوبية تُحافظ على البيان العربي المشرق».

أمير شعراء الرثاء

مثّل الشعر للملوحي عالماً من السحر والجمال قائماً بذاته فحلّق فيه منذ يفاعته تحليق شاعر مجلّ، كان في الواقع نتيجة زلازل نفسية عاتية، وقد أجبرته مآسي حياته على أن يكون شاعر رثاء، إذ ذاق منذ طفولته مرارة فَقْدِ الأخ بعد الأخ، ثم الزوجة والبنت، ولعله تنبأ بهذه المآسي حين قال في رثاء صديق عام (١٩١٨م):

«ما فيك يا ديوان شعري بسمة
بل أنت قطر دم ونقع جهاد»

واستعاد هذه الفكرة حين تحولت النبوءة إلى الواقع، فردد في رثاء ابنته «ورود»:

«يا طفلتي هذا أبوك يظل ينعب كالغراب
أشعاره سود تعشعش في الظلام وفي الخراب»

وربما لم تنل قصية رثاء عربية من الشهرة والخلود ما نالته قصيدته في رثاء زوجته الحبيبة «بهيرة»، ومن بعدها قصيدته في رثاء زهرته اليانعة ابنته «ورود»، كانت الأولى ثمرة هزة عاطفية عنيفة عاشها الشاعر حين اختطف الموت رفيقة عمره، فرسم في (٢٥٠) بيتاً من الشعر الباكي لوحة فنية رائعة غنية بالصور واللحن الشجّي، عكست سخطَ الشاعر على الحياة:

«الموت – مات الموت – وحش كاسر الأنياب قاس
يلهو بأفراح الحياة فتستحيل إلى مآسي»
«أبهيرتي... هذا الجنون، فعفو قلبك عن جنوني
لم أستطع فهماً لموتك يا بهيرة... فاعذريني»
«بيني وبين الموت حرب لم تزل حرباً عواناً
وسقطت فيها فانثنيت أجرّع النفس الهوانا»

ولكن الشاعر في قصيدته الثانية والتي أفرغ فيها ذوب جوانحه من المعاناة والعذاب لفقده ابنته، عاد من جديد إلى حوزة الإيمان الصادق ورجاء العفو والمغفرة:

«يا رب عفوك - إن أطقت العفو - عن تلك القصيدة
هذا اعتذاري سطّرته اليوم مأساة جديدة
جرّبتني يومين - يوم رضا عليّ ويوم نقمة
في تلك إيمان العذاب، وهذه إيمان رحمة
آمنت لا إني أريد الربح، أو أخشى الخسارة
آمنت إيمان الهدى، وتركت للناس التجارة»

كانت القصيدتان مثل شعر «الملوحي» كله مشبعتين بالأفكار الإنسانية والفلسفية العميقة، وتعكسان المخزون اللغوي والثقافي والفني والفكري الكبير الذي يمتاز به.

من جانب آخر لم ينس الشاعر في غمار مصابه الشخصي مأساة وطنه وأمّته، بل بقيت تشغله، فيشخصها بدّقة الخبير ولوعة الغيور الذي عرّض حياته للمخاطر في سبيل تحرّر وتقدّم بلاده والإنسانية كلها:

«مأساة شعبي كدتُ أنسى عندها مأساة بيتي
واحسرتا... دهت المصائب أمتي وقتلن بنتي
وطني الكبير ممزّق، فلكل مزرعة حدود
شعبي العظيم موزّع فلكل مغتصب عبيد»

نبع رقراق من نفس صافية

اعتزّ «الملوحي» بالإنسان، وبالمستقبل المشرق الذي ينتظر الإنسانية، ولخّص سيرته في هذه الحياة المملوءة بألوان العطاء، والتي لم ينتظر مقابلاً لها، وهو شعور نابع من أصالة نفسه، وعفّته وقناعته.

«قصّرت على ربي وشعبي مودتي
فياليتهم يبدو لهم ما بدا ليا
وما خنت عهدي للشعوب، وإنما
دعاني - فلبيت - الهدى إذ دعانيا

وآمنت بالإنسان يبني حضارة
ويهدم في الإنسان ما كان باليا
ولم أترقب - حين أعطي- عطاءهم
كفاني أني ما حجبت عطائيا
أصالة نفسي لا تضن بنفسها
وتدفق مثل النبع رقراق صافيا
وعشت عفيفاً راضي النفس قانعاً
يراني صحابي ناعم العيش هانيا

تجمعت لشعر «الملوحي» كل عناصر البلاغة والفصاحة والصور الفنية والموسيقا الشفافة، كما اجتمعت في نفسه مبادئ خبرة مبنية على الوضوح والصدق والإيمان والعمل، وكان في كل ما أنجزه من إبداع، منسجماً مع ذاته، وطنياً في سيرته، محبّاً لأمته، وبقي يردّد على الدوام بتفاؤل صادق:

«يقولون: لي تشهد الفجر ساطعاً
بلى كنت قبل الفجر للفجر هاديا
إذا ما طواني الموت قبل انبلاجه
فحسبي أني كنت في الركب حاديا
لقد عشت بحاراً قضى العمر تائهاً
ولاح له شط فألقى المراسيا
ولو خيّروني لثم ثغرِ حبيبتي
ولثمَ ثرى أرضي لثَمتُ ترابيا

المصادر

(١)- لقاء خاص مع الشاعر وحوار حول مسيرته وعطائه الفكري.
(٢)- مجموعة من دواوينه ومؤلفاته.

فوبيا الطيران

أيمن قرقوط

خـافَ: رهـبَ[1] والخوف كان مذ بدأت الخليقة من إنسـان وحيوان. وكانت له أسباب كثيرة أقدمهـا الخـوف مـن المجهـول، فالآلهة، ثم الخوف مـن الله. ويخاف الإنسـان من التعرض للأذى أو الموت غرقاً أو حرقاً أو اختناقاً.. ومن السقوط من الارتفاع الشاهق. وحتى الطيور التـي تطيـر، تخاف من السقوط في أول رحلة طيران لها. ولـولا تشجيع أمهاتها وتحريضها على الطيران، فقد تموت جوعاً أو تأكلها الحيوانات المفترسة قبل أن تطير.

الطائرة أمينة بقدر الاهتمام بالأمان، وخطيرة بقدر الاستهتار بالأمان. وهي مغارة ممتلئة بالألغاز والأسـرار للمسافرين العابرين، ولكنها كتاب مفتوح أمام قارئه وقابل للفهم. العاملون عليهـا يعملون في جوفها بالليل والنهار، وفي جميع الحالات. ومع ذلك يرددون: «دماؤنا على كف عفريت». فلا أحد يتكهّن بساعة وقوع الكارثة، ولا أحد يقرأ المجهول إلّا الله. فليست كل التحطّمات تؤدي إلى القتل. وليسـت التحطّمات مضمونة النجاة. فمن كان يتوقع أن يتحطم جزء من سـقف طائرة في الدرجة الأولى ويقذف الضـغط بمضيفة جوية في الفضاء لتلقى حتفها في آخر رحلة جوية لها بعد قضاء نحو ثلاث وثلاثين سنة في الخدمة، وذلك فوق جزر الساحل الغربي لأمريكا؟! ومن كان يتوقع أن الحظ السيئ يلاحق راكبة نجت ووجدت نفسها على الأرض،بعد أن تحطمت طائرة شـركة أسيانا رقم (٢١٤) قرب مطار لوس أنجلوس، ومع ذلك لقيت حتفها تحت عجلات سـيارة الإطفاء القادمـة لإطفاء الطائرة؟! من كان يتوقّع أن



ينجو رئيس منظمة التحرير الفلسطينية ياسر عرفات من تحطم طائرته في الصحراء الليبية!؟كما أن الأديب العالمي همنغواي، نجا مرتين من تحطم طائرتين!؟

من المسافرين منْ يظن أنّه يسافر على كف عفريت. ويشك في النزول من الطائرة سالماً من الأذى، حتى تلثم عجلات الطائرة أرض المطار ويخطو على الأرض الآمنة ويودّع هدير الطائرة، تاركاً حزام الأمان خلفه مفتوحاً، مودعاً حواجز المطار التي تفصل بين مودعين لأحبابهم كالمغادرين من الحياة إلى القبور، وبين ضاحكين، يستقبلون أحبابهم كالمواليد الجدد إلى الحياة. حينها، يرفع سلاماً للطائرة التي حملت جسده وروحه بين جوانحها لبعض الساعات في الفضاء، وأبقته دائماً في طمأنينة وهدوء «ما قبل الكارثة»، ولم تفتح أمامه ستاراً على كارثة دامية.

بعض المشاهير عُرفوا بخوفهم من ركوب الطائرات، كالموسيقار محمد عبد الوهاب. مع أن الطائرات مزودة بما يكفي من وسائل الوقاية كالأوكسجين، ومطافئ الحريق، والقوارب، ومخارج نجاة تسمح بهروب الركاب بأقل من دقيقة ونصف، بعد وصولها فوق الأرض أو الماء في حالات الطوارئ. وأجهزة إرسال تعمل آلياً حين الاصطدام وتبث مدّة يومين لتحديد الموقع، وترتبط بالأقمار الصناعية(٢). ومن ثم يتم معرفة أسباب الحوادث وتحديد المسؤولية عن طريق بيانات الرحلة والمكالمات في الصندوقين الأسودين. وهذه الوسائل كافية لتبديد خوف المصابين بالرهاب. وثمة تعليمات للخروج من الطائرة في كتيّب صغير أمام المسافر للاطلاع عليه، بالإضافة إلى عرض المضيفين لذلك، قبل إقلاع كل رحلة. ومنظمة الطيران المدني، منظمة عالمية تدقق في شروط السلامة على كل الطائرات المدنية في العالم. وكل الدول لديها سلطة طيران مدني من أجل متابعة وتدقيق معدات السلامة على الطائرات التي تهبط في مطاراتها، وملاحقة ثبوتيات الركب الطائر من دورات وفحوص طبية دورية ملزمة.

أما ما يحدث بين الأرض والسماء من مخاطر أو من لحظات سعادة أو من طرائف، فلها طعم خاص لكل مسافر. فالتجربة في مكان استثنائيّ، وفي ظروف اصطناعية، مثل الضغط الجوي والأوكسجين، والتهوية، والطعام. ومع أن الخوف شيء طبيعي، ويزول بزوال أسبابه، تبقى للمسافرين أسبابهم المختلفة منه:

- ثمة مسافرون ليس لهم ثقة بمتانة الطائرة وصمودها في وجه الاضطرابات الجوية. ويأخذون الانطباع من أثاثها وشكلها إذا كانت قديمة. ومنهم من يبدل الشركة الناقلة كلياً، ولا يدركون أن الطائرات تخضع لفحوصات تقنية مشددة في كل رحلة لها، ولا تُقلع، بحال من الأحوال، بأعطال تؤثر على سلامة المسافرين.

- صُممت أجنحة الطائرات كي تكون مرنة وتتأرجح في نهايتها كي لا تتكسر في أثناء الاهتزازات. ولهذا، عندما يشاهد المسافرون الجناح يرفرف يظنون أنه سوف ينكسر وتتحطّم الطائرة.

- عدم الثقة بقائد الطائرة. مع العلم أن شهادات الطيارين هي الأكثر موثوقية بين جميع أنواع الشهادات. وقائد الطائرة يقضي سنين طويلة مساعداً للطيار (co-pilot) قبل أن يصبح قائداً للطائرة، وعليه اجتياز الاختبارات العملية والنظرية كلها تحت إشراف مدربين. ودونكم ثلاثة أمثلة لكوارث جوية كان الطيار هو بطل الإنقاذ الحقيقي: في الثمانينيات طائرة كندية طراز (بوينغ ٧٦٧) أمريكية الصنع، أحدث طائرة في حينها تعرضت لعاصفة مطرية شديدة، وابتلع محركها كمية كبيرة من المياه فاقت قدرته على تصريفها وقد تسبب في إطفاء كلا المحركين واستطاع قائد الطائرة تخفيف سرعة الطائرة بتقربها من المهبط بشكل عرضاني وهبط بها في مطار مهجور بلا برج ولم يتسبب هبوطها الاضطراري من إلحاق الأذى بأي من الركاب. الطائرة الثانية، أمريكية الصنع والملكية طراز (بوينغ ٧٣٧) من أحدث الطائرات وأوسعها انتشاراً، تعرضت في أثناء إقلاعها لسرب من الطيور الكبيرة، وتسبب في توقف كلا محركيها عن العمل، فاتخذ قائدها القرار الصائب وهبط بها اضطرارياً في نهر هدسون خلال خمس دقائق من لحظة إقلاعها لحين هبوطها، ونجا جميع ركابها وكُرِّم مع طاقم الطائرة. الطائرة الثالثة بريطانية الملكية، فخر الصناعة الأمريكية طراز (٧٧٧ بوينغ)، هبطت قبل وصولها إلى المهبط بعشرات الأمتار بسبب توقف محركيها عن العمل لتراكم الجليد في تمديدات الوقود ومنع وصول الكمية الكافية للمحركات. وكانت الطائرة قد حلقت فوق سيبيريا شمالي روسيا مدة طويلة، وقد نجا جميع ركابها. وفي جميع الحوادث تمت معرفة الأسباب وإجراء التعديلات التقنية على الطائرات كلها، لتلافي حدوثها مرة ثانية.

- بعض المسافرين يتأثرون بقصص حوادث الطيران أو اختفائها في أماكن غامضة كمثلث برمودا، أو المحيطات، كالطائرة الماليزية التي اختفت منذ نحو ثلاث سنوات. على الرغم من

أن الذين يموتون على طرق المطارات هم أكثر من الذين يموتون على متن الطائرات. ونسبة الذين يموتون في السيارات هم أكثر بكثير ممن يموتون على متن الطائرات. وإذ ننزل إلى عرض البحر، نتذكر حادثة باخرة «تايتانيك»[٢] والتي أودت بحياة (١٥١٣) مسافر على متنها من أصل (٢٣٠٠)، في رحلتها الأولى، عام (١٩١٢م) بارتطامها بجبل جليد. فرهاب الطيران لا مسوغ له أمام نسبة الأمان العالية.

- بعض المسافرين لديهم فكرة أن توقف المحرك عن العمل لسبب ما يؤدي لسقوط الطائرة مما يسبب لهم القلق والخوف. بيد أن الطائرات مصممة أن تهبط في سلام إذا حدث عطل في المحرك. فالطائرات المدنية تعمل عادة بمحركين أو ثلاثة أو أربعة. وحتى تلك التي تعمل بمحركين مصممة للهبوط بمحرك واحد بأمان، في حال حدوث عطل بالمحرك الآخر.

- الخوف من الأحوال الجوية السيئة مثل الصواعق في الجو، والضباب على مدرّجات الهبوط، والرياح الشديدة، والجبال المرتفعة، والمناطق المضطربة التي تسبب الاهتزازات فوق الجبال، مثل مطار صنعاء الدولي (ثاني أعلى مطار عن سطح البحر بعد مطار في أمريكا). جميع هذه المخاوف لا مسوّغ لها. فالأجهزة التقنية الحديثة تكشف ذلك، وتتجنب المخاطر، وتمكّن الطائرات من الهبوط حتى من دون رؤية بصرية. بالإضافة إلى مهارة قائد الطائرة الذي يؤدي دوراً رئيساً في ذلك.

- بعض المسافرين الأجانب تأثروا بالدعاية الإعلامية الغربية. إذ رُوِّج أن الخطر لا يحدث بسبب خلل فني أو أحوال جوية طارئة، بقدر ما يحدث من وجود مسافر عربي على الطائرة، واشتهر بذلك مصطلح يحمل في ثناياه الدال والمدلول، الحامل والمحمول، (إسلاموفوبيا). فالخوف يتأتّى من الإرهاب، وكل إرهابي هو عربي، وبالتالي الخوف من العربي. فهو (البعبع)، وهو قنبلة موقوتة، قد تنفجر في أي وقت من مدّة طيران الطائرة. وكل أبيض وشعره أشقر وعيونه زرقاء فهو مدعاة للطمأنينة!! وهو (الحمل الوديع).

- الغالبية العظمى من المسافرين لديهم هذا الخوف من الارتفاع. مع العلم أنه كلما ارتفعت الطائرة كانت نسبة الأمان أكبر من حيث المدة الزمنية المتبقية لقائد الطائرة للمحاولة، وإجراء اللازم للهبوط في حالات الطوارئ. والطائرات الخفيفة يمكنها الطيران الشراعي مدّة قد تمتد لأكثر من خمس وأربعين دقيقة للوصول إلى الأرض إذا كانت تطير

على ارتفاع شـــاهق. وخطورة الارتفاع الشاهق هو في حالات انخفاض ضغط الطائرة بسبب تســرب الهواء المضغوط منها لسبب من الأسباب، فيسبب (hypoxia) أي عدم قدرة الجسم على امتصـــاص الأوكسجين ومن ثمَّ صعوبة في التنفّس وفقدان وعي في حال عدم استعمال أقنعة الأوكسجين بسرعة قصوى.

معظم المســافرين لديهم انطباعات خاطئة: هؤلاء يختارون المقاعد الأمامية استئناســاً بالأمان (وأنا منهم). يظنون أن الأماكن الأمامية أكثر أماناً من الخلفية بسبب قربها من قائد الطائرة الذي يتوقف مصــيرهم على مقدرته. بيد أنّ الإحصائيات تقول إنّ نسبة (٦٩٪) من الذين نجوا من الحوادث كانوا يجلســون فــي الأماكن الخلفية[٤]. (الإحصــائية مأخوذة من برنامج حوادث الطيران على محطة ناشــيونال جيوغرافيك). ومنهم من يختار الجلوس قرب النوافذ حيث بإمكانهم مشــاهدة الطبيعة من علٍ ويعدّ النافــذة باب أمل. والحقيقة هي أنه حين حدوث كســر في جسم الطائرة أو في النافذة، فإن الهواء سوف يخرج من الطائرة بقوة ويقذف بأقرب الأشــياء إليه خارج الطائرة لأن أنَّ الطائرة مضــغوطة بشــكل كبير لتناســب الضــغط الجوي على الأرض. وكلما ارتفعت ازداد الضــغط ومن ثمَّ يزداد خطر كســر جسم الطائــرة أو النوافذ على المســافرين. وبعــد ذلك يدخل الهواء الخارجــي البارد وقليلاً من الأوكســجين. فالاعتقاد السائد بين المسافرين هو أن الهواء يدخل أولاً إلى الطائرة في حال الكسر المفاجئ لجسمها أو نوافذها. ومع ذلك، فالجلوس بجوار نوافذ النجاة، هو أكثر أماناً بسبب الخروج منه سريعاً لقربه وتجهيزاته بمزالق الهروب. ويُفترض بالجالس قربه أن يكون بالغاً وقادراً على مســاعدة الآخرين حين الهبوط الاضطراري، ولهذا يتم ذلك بمعرفة الذين يحددون أرقام المقاعد في ميزان الحركة الأرضــية أو بمعرفة المضــيفين لاختيار المسافر المناسب منهم، ويفضّل من له خبرة في عالم الطيران.

- الارتفاع هو المســبب الرئيس فــي الخوف من الطيران. كثير من المســافرين يظنون أن قميصــ النجاة تحت مقعد الطائرة هو كمظلة للنزول بوســاطتها على الأرض في حالات الطوارئ. وفي الحقيقة هو قميص نجاة يســتعمل حين وصول الطائرة فوق الماء في حالات الطوارئ. ويتم عرض القميص وشــرحه قبل إقلاع الطائرة من المطار. فللارتفاع عن سطح الأرض رهبة حتى في الأبنية الشاهقة والأوابد الحضرية. وأنا نفسي، (وقد عملت لأكثر من إحدى وثلاثين ســنة كفرد من أفراد الركب الطائر وحققت نحو (١٩٠٠٠) ســاعة طيران) لم أخف يوماً من ارتفاع الطائرة الشاهق، ومع ذلك شعرت بالرهبة من تسلق الأبنية الشاهقة مثل

برج إيفيل وناطحة السحاب مونبارناس في باريس، وركوب التلفريك في مدريد، وصعود برج برلين... وفيما يلي أقدم قصة نموذجية لخوف مسافر من الطائرة، تخلّى عن متابعة سفره، وأترك للقارئ متعة سردها:

«ذات رحلة جوية، أفترض، على سبيل المثال، أن الطائرة أقلعت من العاصمة دمشق إلى روما عن طريق مطار داخلي، وليكن مطار حلب. وكان يجلس في آخر الطائرة، رجل وامرأة، على معرفة قديمة بينهما وكانا مسافرين إلى روما.

أُغلِقتْ أبواب الطائرة، وعلا ضجيج محركاتها، وودعت مدرجها المزدان بصفين من الأضواء الحمراء المتلألئة وأقلعت بنعومة وغادرت مطار العاصمة. اعتلت الرياح الغربية ثم تبعت إبرة الشمال نحو حلب في الطريق إلى وجهتها، حدثت اهتزازات بسبب رداءة الطقس، ما جعل الطائرة أرجوحة بين السماء والأرض. وقبل أن يخرج المضيفون والمضيفات من خلف الستائر الزرقاء إلى مسرح العمل، وقف المسافر الجالس بحذاء المرأة مرتبكاً وخائفاً وأخبر المضيفين الجالسين في أماكنهم القريبة:

- انتابني إحساس كبير بأنّ الطائرة سوف تتحطّم، ولن تصل إلى روما!

أفهموه أن تلك الاهتزازات طبيعية جداً في عالم الطيران. وأنه لو كان ثمة خطر فسوف يحدث لهم أيضاً، ولذلك هم يعملون بسرور وأمان. وكان بعض المسافرين المطمئنّين يمزحون ويضحكون ويقولون:

- يبدو أنّ طريق الطائرة إلى حلب ليس معبداً جيداً بالإسفلت!

ازداد خوف الرجل ولم يصدق أحداً. وظلّ يجزع من اضطراب الطائرة كلّما اهتزّت خلال طريقها إلى حلب. وراح ينظر من زجاج النافذة. وعندما شاهد حركة الأجنحة تتحرك من الاهتزاز، على ذلك الارتفاع الشاهق، رجع إليهم بخوف أكبر وهو يستنجد بهم كي ينزل في مطار حلب ويلغي متابعة سفره إلى روما! ربما تداعى له ذكرى حادثة مروعة شاهدها على شاشة التلفاز أو ذكرها له أحد الناس!؟

أفهموه للمرة العشرين أن الطائرة طبيعية. وأفهموه أنه من المخجل لرجل أن يخاف من الطائرة ومعه امرأة، رفيقة درب، لم تخف من الطيران. ولكنه كرر إحساسه بأن الطائرة سوف تتحطّم، لا محال، ولا يهمه إن ألغى رحلته وتابعت رفيقته لوحدها، فهو خائف وحسب.

عندما لمسوا خوفه وجبنه وإصراره على إلغاء سفره عند الوصول إلى حلب، قرروا ألاّ يبالوا بخوفه لما أبدى من جبن، وراحوا يزيدون من خوفه ليكون تسلية لهم. مع أنهم اقتحموا أحد محظورات المهنة وهو حظر التحدّث مع المسافرين بحوادث الطائرات وأمور الدين والسياسة. وأصبحوا كلما اهتزّت الطائرة قليلاً، يتحدثون فيما بينهم بصوت عالٍ، على مسمع منه، ويقولون بعض العبارات المحظورة وهم يتصنّعون الجدّية:

- فعلاً، الاهتزازات عنيفة وخطيرة، وقد تسبب كارثة! لم يحدث مثلها من قبل! إنها كزلزال عشرِ درجات على مقياس «ريختر»! فليكن الله في عوننا جميعاً!

- هذا الطيار يقود الطائرة أوّل مرة وما زال تحت التدريب! وقد لا يجيد كيفية الهبوط على المهبَط بعد!

- ربما نسي عباس بن فرناس، الذيل أو شيئاً آخر لا نعرفه حتى هوى صريعاً؟! ندعو إلى الله كي لا ينسى هذا الطيار الجديد ضغط أي زر، أو سحب أي عتلة ليس لها لزوم، فتسبب بتحطّم الطائرة!

عندما سمع الرجل عبارات الرعب هذه، كان يصدق ما يقولون. وكادوا ينفجرون من الضحك بسبب ذلك. وبما أنهم يتحدثون فيما بينهم، فقد ظن ما سمعه هو الحقيقة بعينها. فازداد لديه الطين بلة، وربما وصل البلل إلى ثيابه!؟ وربما راوده الحنين لسفر أجدادنا على ظهور الحمير التي لا تعلو أكثر من متر عن سطح الأرض، ولا تُخفي في بطونها صناديق سوداء للكوارث، بل ما تأكله من حشائش وتبن. وربما خشي أن تكون نهايته على نهاية البيت الشعري: من لم يمت بالسيف مات.. «بالطائرة»!؟

ووصل الرعب إلى أشده، عندما سمع المسافر ضجيج (السيفون) داخل الحمام، بعدما أفرغ أحد الركاب معدته، فتمسّك بجدار الحمام بارتعاد، وظن أنّ تحطّم الطائرة قد بدأ فعلاً. وكاد، حينها، يُقضى عليه نهائياً! أمّا المضيفون، فتخيّل كم ضحكوا!

وبدا أنه أصبح يتعجّل الهبوط قبل الأوان.فأيقنوا أنه لن يرجع إلى الطائرة إلّا إذا أرجعوا المسلّة المصرية من ساحة الكونكورد في باريس، إلى مصر!؟ وبعد ساعة أو بعض ساعة، وصلت الطائرة إلى حلب، ولثمت الأرض بعجلاتها الطرية، فألغى «الرجل» سفره إلى روما، ولم يسأل عن «المرأة» التي كانت صامدة ولم تخَفْ.ونزل وحده في حلب، بوجه باهت وجبن جلي! أما المضيفون فقد أُغميَ عليهم من الضحك، حين اكتملت الطرفة».

هذه الحالة، التي استدعت أن يتخلّى روميو عن جولييت، وأن يهجر قيس ليلاه، برسم علماء النفس لتحليلها .

لابد من قول كلمة حق في الناقل الوطني «السورية»، التي يختارها المسافرون، لأنّها تحتفظ بأنظف سجل حوادث طيران في العالم، وتمتلك أقوى نخبة من الطيارين، وقد تجاوز بعضهم أربعين عاماً من الخبرة في الطيران. بأيديهم أمن المسافر، وفي قلوبهم محبتهم.. نرفع لهم ألف تحية وسلام.

الحواشي العربية

١ - لسان العرب لابن المنظور

الحواشي الأجنبية

2- Syrian air cabin attendant safety manual

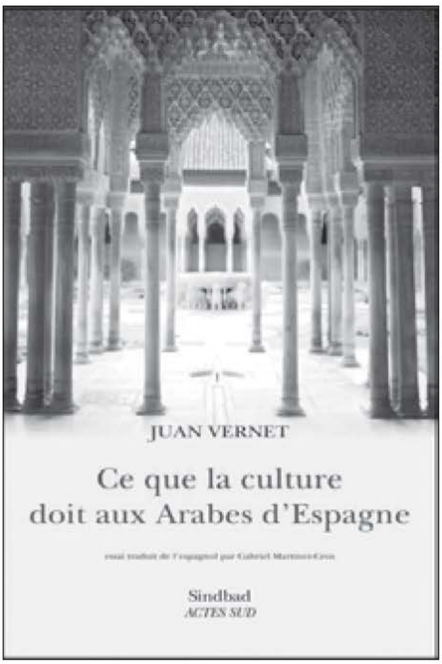
3- The world's greatest mistakes p 63.

4- National geographic. T.V.

قراءات

ما تدين به الثقافة لعرب إسبانيا(١)

د. ملكة أبيض



جوان فيرنييه (١٩٢٣-٢٠١١م)، أستاذ في كلية فقه اللغة، في جامعة برشلونة. وهو مستعرب مشهور على الصعيد العالمي، ومترجم للقرآن إلى اللغة الإسبانية. كرّس جهوده - على الأخص - لتاريخ العلوم في القرون الوسطى وللدور البارز الذي أدّاه فيه الناطقون باللغة العربية، من مسلمين، ويهود، ومسيحيين.

رأس فريقاً قديراً في البحث، ونشر أكثر من مئتي مقالة وملاحظة ناقدة، أو تحقيق وترجمة لمخطوطات عربية. وهذه الكمية من العمل الأكاديمي لا مثيل لها حتى يومنا هذا، بشكل ميسّر لجمهور واسع من المثقفين.

أمّا الكتاب بانوراما تاريخية، وتأليف متقن، وتعميم عالِم يريد الإحاطة بما تدين به الثقافة لعرب إسبانيا. وهو يشير بكلمة عرب إلى لغة، تلك التي استخدمها العرب بالتأكيد، ولكن غيرهم

أيضـــاً: من الفرس، والترك، واليهود، والإسبان. إنها لغة جرى بها نقل معارف شديدة التنوع من العصــور القديمة إلى العالم الإســلامي؛ ثم من العالم الإسلامي إلى العصور الوسطى الغربية. لقد وسّــع الإســلام هذه المعارف بالتأكيد فيما يتعلّق بالفلســفة والعلوم (الطب، والجيولوجيا، وعلم البحار، والفلك)، والفنون (من السرد، إلى الموسيقا، ومن الملابس إلى العمارة). والتحليل الدقيق لحركة الترجمات يثير الإعجاب.

إن الصفحات المخصّصة للأدب والفن الغنائي تنقلنا بصورة طبيعية إلى دانتي والتروبادور، لأن هذا الإرث الأندلسي غيّر أوروبا القروسطية ومفهومها للحبّ، قبل أن يغذّي الانتشار العظيم للعلوم في عصر النهضة.

ولهــذا الكتــاب مكانته – بالتأكيد – فيمــا يتعلَّق بالجدل حول الــدور التاريخي للعرب في الثقافة الإنسانية.

مقدمــة الكتاب تاريخية مطوّلة نســبياً تتحدث عن ولادة الإســلام، وتوسّــع الدولة العربية وتحوّلهــا إلى إمبراطورية بســرعة مذهلــة. فبين عامي (٦٦١م و٧١٥م) كانت جميع الأراضــي الممتدة جنوب البحر الأبيض المتوسط، بين جبال البيرينيه والهند في يد المسلمين. ومن بين المناطق التي غطّاها الفتح العربي شــبه الجزيرة الإيبرية، التــي بقيت أجزاء كثيرة منها تحت الحكم العربي حتى القرن الخامس عشر.

يفســر المؤلّف فتح إســبانيا – خاصة – بأن المسيحية لم تكن قد تجذّرت فيها في الغالب، وأن الفاتحين كانوا يمنحون استقلالاً واسعاً للمناطق المفتوحة، ولا يطالبون سكانها إلا بضرائب قليلة نســبياً بالمقارنة مع ما اعتادوا على دفعه، حتى إن كثيرين من المسيحيين واليهود انتقلوا إلى الدين الجديد الذي كان يمنحهم تقدماً اجتماعياً عمَّا عرفوه حتى ذلك الوقت. ومع الدخول في الإسلام اتسعت عملية التعريب.

ويضــيف موضحاً: كان البربر المســلمون هم الذين فتحوا إســبانيا، تضاف إليهم موجتان عربيتان: موجة موســى بن نصــير عام (٧١٢م)، وموجة بلج عام (٧٤٠م)، تشكّلان في المجموع (٣٠–٤٠) ألف شخص. وخلال العصور نجحت هذه النخبة المسيطرة في تعريب الجمهور الكبير من الإسبانيين. ونحو القرن العاشر بدأت العربية تصبح اللغة المهيمنة في شبه الجزيرة بفضل التأثير السياســي للفئة الحاكمة وتفوّق ثقافتها منذ القرن التاسع على ثقافة المسيحيين، وزيادة جاذبيتها الشــرقية من حيث أدبها الرائع، والعالمية، بمكتســباتها الفلسفية والعلمية، عن طريق ترجمة الآثار القديمة ودراســتها. وهو ما كان المســلمون يعتزّون به ويعبّرون عنه دائماً تقريباً بالعربية تاركين لغاتهم الأم: الفارسية، أو السريانية، أو الرومانية الإسبانية، أو اللاتينية.

على أنه إذا كانت الثقافة العربية – الإسلامية توليفية في بدايتها، فإنها لم تبق كذلك طوال تاريخها.

في سبيل عرض نشوء الثقافة العربية – الإسلامية وتطوّرها، يَرجع المؤلّف إلى تسجيل القرآن الكريم بالعربية، ثم إلى تعريب الدواوين، وتدوين الحديث، وظهور كتب الطبقات، ومن ثم إلى قيام الترجمة من الفارسية وإسهامها في تقدم الرياضيات والفلك؛ ويتوقف مطوّلاً عند إنشاء بيت الحكمة أيام الخليفة هارون الرشيد، وتوسعته على يد ابنه الخليفة المأمون؛ وتطور الترجمة من اليونانية، والدراسات العلمية والفلسفية؛ مع الإشارة إلى أعمال حنين بن إسحق، وأبناء شاكر، والخوارزمي، وثابت بن قرّة، وعليّ بن يحيى المنجم، وآل بختيشوع، وعلي بن رابان الطبريّ، ومدرسة جنديسابور ومستشفاها...

ويخلص إلى أن هذا الامتزاج المتناسق بين التيارين الفارسي واليوناني سيتحقق على يد الرازي (ت ٨٦٥م) الذي أصبح مديراً للمستشفى العضدي ببغداد، وكان من أفضل الأطباء في جميع العصور، وجاءه طلاب من أرجاء العالم من الصين حتى إسبانيا.

ومن الطبيعي أن يتوقف المؤلّف عند نشاط الخليفة المأمون وإحاطة نفسه بأهل الفكر وفي طليعتهم المعتزلة، والجاحظ، والكندي...

وينبّه بعدئذ إلى أن بغداد التي كانت مركز الثقافة الإسلامية الكبرى حتى ذلك الوقت، لم تعد كذلك منذ الربع الأخير للقرن العاشر الميلادي. فقد نشأت مراكز للسلطة، وظهر أسياد يرعون الثقافة في كثير من الولايات القديمة التي أصبحت مستقلّة منذ الآن: فقد عمل الفيزيائي الكبير ابن الهيثم (٩٦٥-١٠٣٩م) في القاهرة؛ وابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧م) في العديد من البلاطات الفارسية؛ والبيروني (٩٧٣-١٠٤٨م) في غزنه بأفغانستان. على أنه لا يبدو أن سرعة انتشار مؤلفاتهم تأثرت بالوضع الجديد لعالم المشرق؛ فالبيروني وابن الهيثم عُرفا في إسبانيا عملياً في أثناء حياتهما، أما ابن سينا، فإنه لم يعرف، على الأقل بصفته فيلسوفاً، إلا مع بعض التأخير، وابن طفيل هو الأول الذي أفاد منه بشكل كامل، في الوقت نفسه الذي ترجم إلى اللاتينية تقريباً.

كان الشرق الأوسط يجتاز مرحلة من الاضطراب. والاضطراب السياسي نزع من الازدهار الثقافي القوة التي اتخذها حتى الآن.

في الوقت نفسه، فَقدَ نقل الآثار العربية إلى الغرب من قوته. فالطبيبان ابن الطيب (ت١٠٤٣م) وابن بطلان (ت١٠٦٦م)، والفيلسوف الغزالي (ت١١١١م) هم آخر العلماء المعبّرين بالعربية الذين أضيفوا إلى الترجمات اللاتينية السابقة لعصر النهضة والتي جرت في إسبانيا.

لقد أشادت مؤلفات كثيرة بالإرث الثقافي الذي تركته إسبانيا العربية، ولكن ما يلفت النظر بشكل خاص في هذا الكتاب كيفية تكوّنه في إطار اللمحة التاريخية بعنوان: **الإمارة العربية في إسبانيا** (ص٣٥-٦٨).

يقــول المؤلف: إن القرن الأول للاحتلال الإســلامي (القرن الثامــن الميلادي) كان عقيماً كلّيــاً من الناحية الثقافية، نظــراً لأن المحتلّين كانوا أمّيين عملياً... وهكذا اســتمرّت الثقافة الويزيغوتية مدّة من الزمن... ولكن اللغة العربية ما لبثت أن انتشــرت منذ القرن التاســع بسبب الحاجة الإدارية.

كان عبـد الرحمن الأول، (١١٣-١٧٢هـــ/ ٧٣١-٧٨٨م) المهاجر الأموي الناجي من المذبحة التي أحدثها العباسيون، هو الذي بدأ إدخال الثقافة الشرقية إلى إسبانيا بمعنى الآداب والعلوم الدينية الفقهية، والتي كانت تكتســب أهمية قصــوى لدى القادمين الجدد. ومن آثاره العمرانية جامع قرطبة..

وخــلال عهد **عبد الرحمن الثانـي** (٢٠٦-٢٣٨هـ/ ٨٣٣-٨٥٢م) الــذي يعد منعطفاً مهماً في تاريخ حضــارة الأندلس، ظهر العلماء الأوائل الجديرون بهذا الاســم، والذين يصــل نتاجهم إلى مســتوى يفوق مستوى عصر النهضــة الكارولنجية. وهذه المدّة يعدّها المؤرّخان الأندلسيان «ابن جلجل» في كتابه «طبقات الأطباء»، و«ابن صــاعد» في كتابه «طبقات الأمم»، أساســاً لتواريخهما العلمية. في تلك المدّة، ظهر في الأندلس، عباس بن فرناس الذي أدخل النظريات الفلكية الهندية «السندهند»، وأنشأ مرصداً وساعة، وعلّم أساليب نحت الزجاج الحجري، كما حاول الطيران. فقد كسا جسده بثوب حريري مغطّى بالريش، وصنع جناحين يشبهان أجنحة الطيور، وانطلق في الجو، ونجح في البقاء في الهواء بعض الوقت واجتياز مســافة قصــيرة، ولكنه أخفق في الهبوط: «لقد جرح مؤخرته لأنه لم يأخذ بالحسبان أن العصافير تستعين بذيل للهبوط، وهو لم يتزوّد بذيل».

وفي تلك المرحلة أيضــاً، كانت مكانة فلكيّ القصــر قوية جداً، وكانوا يقلّدون أمثالهم في المشرق ويرتدون زيّاً خاصاً.

في المرحلة نفسها وصل إلى قرطبة الموسيقي المشرقي «زرياب» (ت ٢٤٣هـ/٨٥٧م) ونشر لعبة الشطرنج التي كانت ذائعة في المشرق، إضافة إلى تجديده الموسيقي الرائع.

كما تذكر النصوص دخول بعض المنتجات والصناعات إلى الأندلس أو انتشارها فيها، والتي حافظ معظمها على الاسم العربي حتى الآن مثل ســكر القصــب، الذي وصل إلى إسبانيا عام (٧١٤م) وتابع انتشــاره في العالم الغربي، والقطن الذي يرجع أصــله إلى الهند، وأدخل العرب

زراعته إلى الأندلس، ومن هناك مرّ إلى إيطاليا وفرنسا في القرن الثاني عشر الميلادي، وإلى الفلاندر في القرن الثالث عشر الميلادي، وألمانيا في القرن الرابع عشر الميلادي، وإنجلترا في القرن الخامس عشر الميلادي. وقد تبع الطريق نفسه السبانخ، والباذنجان، والأرضي شوكي، والبطيخ، والمشمش، والليمون، والأرز، والتين البري، والزعفران.

كان العديد من الزراعات الجديدة يتطلب كمية كبيرة من المياه. وكان العرب يوفرونها باستخدامهم طريقة قديمة تعود إلى العصر الأخميني على الأقل، وعُرفت في إسبانيا للمرة الأولى في مدريد. كانت نواة المدينة مجرد قصر أمر محمد الأول ببنائه (٨٨٢-٨٨٦م)، وغُذِّيَ بالمياه عن طريق أنفاق تحت الأرض سمي الواحد منها آنذاك قناة أو مجرى، وهو ما أعطى المدينة اسمها «مجريت» بالعربية، و«مدريد» بالإسبانية المحلّية. هذه الشبكة من المجاري امتدت مع اتساع المدينة، وبقيت حتى يومنا هذا تقريباً.

وفي منتصف القرن التاسع دخلت إسبانيا سفارات عدّة أتاحت لأهل قرطبة تعلّم مهارات أخرى منها: أسلوب صيد الحيتان وصناعة الحرير من دود القز، والورق.

يتوقف المؤلف فيما بعد عند التغيرات السياسية التي شهدتها المنطقة ومنها قيام دولة الفاطميين في شمال إفريقيا وأثره في الأندلس، ولا سيما إعلان عبد الرحمن الثالث الخلافة (٣١٧هـ/ ٩٢٩م) تحت اسم عبد الرحمن الناصر؛ ووصول الأفكار الباطنية والمعارف التي جمعتها رسائل إخوان الصفا في المشرق في نهاية القرن العاشر الميلادي وانتشارها في الأندلس في القرن الحادي عشر بفضل أسلوبها السهل الذي عرّف الجمهور الواسع بالأفكار الأفلاطونية الجديدة والفيثاغورية؛ ويقول:

تعدّ خلافة قرطبة (٩٢٩-١٠٣١م) بداية ثلاثة قرون من الازدهار الثقافي الإسباني. والوقائع التي يطلعنا عليها ابن عبد ربه، وابن جلجل، وابن صاعد، وابن حزم، والكتب التي كانت تقرأ في القرنين العاشر والحادي عشر في شبه الجزيرة، تتيح لنا معرفة نوع التفكير، ونظام التعليم اللذين سادا آنئذ، إضافة إلى الصراعات التي قامت بين مختلف المدارس الفكرية.

والتصنيف الأول، والمبسّط لتلك المعارف يتمثل في تقسيمها بحسب أصلها، إلى علوم أصيلة أو إسلامية (اللاهوت، والنحو، وإدارة الدولة، والشعر...)، ودخيلة أو مستوردة عن طريق الترجمات. ما يهمنا من هذه، بحسب الخوارزمي (٩٧٧م)، الفلسفة، والمنطق، والطب، والحساب، والهندسة، والفلك، والموسيقا، والحيَل، والكيمياء. وفي نص معاصر تقول رسائل إخوان الصفا بوضوح: إن هناك أربعة علوم رياضية هي: الحساب، والهندسة، والفلك، والموسيقا.

هناك في الواقع تصنيف آخر يدعمه ابن حزم (٩٩٤-١٠٦٤م) الذي يرى في «مراتب العلوم»، أنــه ما دام وجودنا في هذا العالم عابراً، فالعلوم الجديرة بالدراســة هــي العلوم التي تبيّن لنا طريق الخلاص، دون أن يعني ذلك، منع العلوم النافعة التي تفيد في كســب العيش. لذلك يجب دراسة المواد ذات الفائدة الجماعية كلها، واستبعاد الموسيقا وعدم السحر والتنجيم... إلخ.

ويرى أيضاً أن التعليم يجب أن يبدأ في الخامسة ويجري تنظيمه على النحو الآتي:

أولاً: التعليم الابتدائي، ويتضمن:

١- القراءة والكتابة. ٢- حفظ القرآن عن ظهر قلب.

ثانياً: التعليم المتوسط، ويشتمل على:

١- النحو والشعر، ٢- الحســاب والهندسة بحسب مبادئ إقليدس، ٣- مبادئ الفلك (وليس التنجيم)، ٤- المنطق، علوم النبات، والحيوان، والإنسان (الأتنولوجيا)، التاريخ.

ثالثاً: التعليم العالي، وفيه:

علوم القرآن، والحديث، والفقه، واللاهوت.

هذا التصــنيف يتفق مع تصنيف أرسطو باستثناء الفلسفة التي لم تكن مرغوبة من الأوساط الدينية لتعدد مذاهبها ومناقشاتها.

ويلاحظ المؤلف أن النظام الذي اقترحه ابن حزم لم يحظ بقبول واسع، ذلك أن ابن عربي (٤٦٨-٥٤٣هـ/ ١٠٧٦-١١٤٨م) يؤكد بعد قرن من طرحه، أن أهل الأندلس يعنون بدراســة اللغة العربية والشــعر قبل جميع العلوم لأن الشــعر ديوان العرب -كما يقــول- ثم بعد ذلك يتعلمون القرآن، وهم بذلك يعملون عكس ما يفعل الآخرون في المشــرق والمغرب الذين يبدؤون بتعليم القرآن. وهو يرى أن الشــعر والنحو والحساب والشريعة يجب أن تسبق دراسة القرآن للمساعدة في فهمه.

وفي نهاية التعليم، وبعد اجتياز امتحان، كان الطالب يحصــل على إجازات من كل أســاتذته تسمح له بتعليم الكتب التي قرأها وتعلّمها. لم تكن هناك شهادة عامة، ويكتفى لممارسة المهنة بالحصول على مجموعة من الإجازات المستقلة التي كانت تعطى أحياناً دون استحقاق لها.

وفي بعض المهن، وبشــكل خاص الطب، أدخلت امتحانات جدّية منذ القرن التاســع، كانت تقام من حين إلى آخر؛ ولم يعف منها إلا الأطباء المشهود لهم بالمهارة.

كانت الدراسات العليا - كما يقول - تنتهي في العادة بين سن العشرين والخامسة والعشرين؛ وكانت مزاولة المهنة تعطي أجوراً متباينة إلى حد بعيد تصل أحياناً إلى مبالغ كبيرة توازي ما يحصل عليه شعراء القصور.

كان لرجال الفكر والعلم اجتماعات تعقد في بعض المراكز ولا سيما في مكتبة القصر. وكانت هذه المكتبة في عصر الحكم الثاني (٣٠٢-٣٦٦هـ/٩١٤-٩٧٦م) المكتبة الأكثر أهمية في الغرب وتملك (٤٠٠٠٠٠) مجلد، فيها الكتب المترجمة من اليونانية على يد أشخاص من قرطبة، والكتب التي تأتي من المشرق، والترجمات اللاتينية - العربية. وشغف الحكم مذ كان أميراً بالكتب جعله يدفع مبالغ طائلة للحصول عليها ... وهكذا حصل على كتاب «الأغاني» لأبي الفرج الأصفهاني قبل أن يعرف في المشرق نتيجة لدفعه ألف دينار للحصول عليه.

ويشير المؤلف إلى أن اللوائح الفلكية الأساسية التي كانت تستخدم في المشرق، عُرفت في قرطبة في أواسط القرن العاشر كما يذكر ابن عبد ربه في بعض أبياته. كما ظهرت في تلك المرحلة أولى قوائم الأدوية (الأقرباذين)، وبوشر في إرسال مستشارين تقنيين إلى الأماكن الأقل تقدماً...

على أنه لا يبدو أنه أنشئت مستشفيات في إسبانيا على الرغم من معرفة المشرق لها ولتنظيمها. وهذا دليل على أن مسؤولية توفير الأدوية المجانية للفقراء كانت تعود إلى القصر.

كانت هناك حدائق للحيوان، ومشاتل زراعية ملحقة بالقصر. وكان إنشاؤها والعناية بها يتطلبان كثيراً من الوقت والمال. ولكن قرطبة أنشأت مشتلاً زراعياً منذ عهد عبد الرحمن الأول، واقتنت حيوانات غريبة مثل الإبل، والزرافات، والنعامات، والزرازير... إلخ منذ عهد عبد الرحمن الثاني كان الأمراء التابعون يرسلونها من إفريقيا. وهذه الأساليب اتبعها حكام أوروبيون فيما بعد.

هذا عرض مبسط لعنوان: الإمارة العربية في إسبانيا. أما المنجزات الثقافية المفصلة في المجالات العلمية والأدبية فهي تمتد على عشرة فصول وأكثر من مئتي صفحة، ولا سبيل إلى عرضها في قراءة عامة لاحتوائها على مصطلحات دقيقة، وهذا من شأن الباحثين المتخصصين.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- جوان فيرنييه، ترجمه عن الإسبانية إلى الفرنسية: غابرييل مارتينيز - غروس

wSinbad, Actes, Sud, 1985.

❁ ❁ ❁

قراءات

وحدها الحكايات تعيد خلق الأمكنة

أوس أحمد أسعد

الشّرفة، وجماليّات القبح



من شـرفة عنوان الروايـة المهمّة «وحدَها الحكايات تُعيدُ خلقَ الأمكنة» لـ«علي البشـلي»، إصـدار دار «آس» للطباعة والنشـر أواخر عام (٢٠١٨م) المطلّ على بهو السّـرد الطويل، بعد أعمالٍ قصصـيّة عدّة، يمكن للقارئ المهجوس بلغة العتبـات والمتاهات المزهـرة، -والرواية متاهة لغويّة بمفاتيح معلّقة على مشجب الرّيح- أن يشـكّل تصـوّراً كثيفاً لفحوى المسرود. وقد تداخلتْ وانصهرتْ الأزمنة بالأمكنة، وتراصفت واندغمـتْ الأحـداث الموضـوعيّة بالذّاتيّـة، وتعدّدتْ الأصـوات السّـاردة مع هيمنة واضحة لصوت السّـارد العليم بكلّ شـيء عليها. ما إنّ تلج الشّـرفة / الفخّ حتى تجد نفسـكَ متورّطاً في اللّعبة، لعبة البوح والتّأويل. تحاول أن تنفضَ

عنك- وأنت الشاهدُ على افتتان اللّحظة العابرة، هل قلتُ الماطرة!- غبارَ طلع الحكاية، لكن دون جدوى، فالذاكرة الشّفويّة تحاصركَ، تمسكُ بتلابيبك، فتتنبذ جذع نخلةٍ وارفة، شهرياراً عصــريّاً، يرتشفُ بتمهّلٍ خمرةَ السّرد في لحظته الفارقة، مضافاً إليها زفير شهرزاد التاريخ، وهمسها الشّجيّ، لتفيض الخابية بحكايات معتّقة لا تنضبُ. طالما أنّ هناك راوٍ رشيق يُجيد فنّ المســامرة، وقارئ نهم لا يشبع من مقارفة الثّمالة. شهريار روايتنا يتناوب وشهرزاده على إكمال معادلة القصّ والإصــغاء، تحت ضــغط تهديد رمزي يتقاذفانه معــاً «هاتِ رواية وإلّا قتلتك حبّاً». التّهديد الذي يُســقط الذّكورة من برجها العاجيّ وقد تروحنتّ، مستحمّةً بنعيم الأنوثة الرّحيب. فمنذ انبثاقِ العنوان، وحتى آخر همهمات نبع الســرد، والجداول تجري بلا توقّــف. الروائيّ يخدعنا بلا شــكّ تحت براءة تصــدير روايته بأنّها العمل السّــردي الطويل الأوّل. لكنّها الخدعة الجميلة التي لا تصــمد أمام متمعّنٍ في قانون التّراكم، فدرجة الغليان هــي تتويج للهاث الدرجات الـ«٩٩» لعمليّة الطّهي. إنّها رحلة المكابدة الطويلة، والارتشــاف العذب للعصــائر المخبأة في الجرار، وإعادة الهضــم للخراف التي تشــكّل اللّيث كما يُقال. عمليّةٌ منبعها حساســيّة الكاتب الخاصّــة، ومصــبّها ذائقة القارئ الذّوّاق، القارئ الذي هو غايــة كلّ عمل أدبــي أو فنّي عموماً. تلك العمليّة الكيميائيّــة التّفاعليّة العالية الإمتاع، التي من خلالها تُردَم فراغات الســرد ليعاد إنتاج الحكاية من جديد. تماماً كالآليّة التي أنضــجَتْ على نارها الهادئة شخصــيّة «دريد» حلمها البطيء. لكنّه النّضج النّكوصيّ المرادف للموت. «دريد» المخذول من القدر والحياة، الذي يعيش في قفص قناعاته السّوداويّة الغريبة، الهائم في فضــاء تهويماته العنكبوتيّة مقتنعاً بأنّ: «حياتنا تتحكّم بها العناكب» حتى رســائل «هيفاء حبيبته» التي اســتنجدتّ به لينقذها وهو «الغريق المتعلّق بقشّــة» من قرار والدها بتزويجها لأيّ عابر فلوس، لم تصله، لكأنّ عبثاً غريباً قد أبعدها عن طريقه. وعلى الرغم من كلّ ذلك فقد اختار ميتةً شــاعرية عالية الدراميّة، مدفوناً في خابية أحلامه التي اســتعارها «لحداً» مستقبليّاً له من «العم يوسف» علماً أنّها كانت يوماً سبيلاً يروي العطاش من عابري الطريق. تلك العبثيّة المجحفة لم تفارقه حتى بعد موته كـ«عصّــة القبر» إذ انكسرت الخابية في أثناء نقل المقبرة من مكانها، وتبعثرت العظام بطريقة وحشــيّة، أخافتّ كلّ من رآها حدّ التّطيّر، ليحتضــنها الصّلصال حالةَ رفضٍ رمزيّة، ترفضُ فيها الرّوح مغادرة مكان حلمها الأوّل. لكن الوجه التّخييليّ للميتة الشــاعريّة سيتغاضــى عن هذه الغيمة السوداء، تحت عنوان «جمالية القبــح» ناظراً إلى عمليّة الانتحار الســريالي كتمويه مجازي يعيد خلق الحكاية كـ«قصــيدة»

عالية، حسب تعبير الشاعر «جمال» في الرواية. فأن يكون التابوت هو نفسه خابية النبيذ، سببٌ كافٍ لتكتمل قصيدة العبث. أليست هذه مآلات الشعر والشعراء الحقيقيّين عموماً؟! لعلّها معادلة العشق التي لا تستوي إلّا بذوبان العاشق بالمعشوق وهي غاية كلّ حبٍّ صوفيّ.

وها هي مشهديّة أخرى تبرز «جماليّة القبح» وهي حالة الطفل السارد الذي زار الضّيعة بمناسبة وفاة جدّه، ولم يستطع لخجله الشديد أن يصرّح لأحد بضرورة الخروج لقضاء حاجته الفيزيولوجيّة. حيث لا يوجد مكان خاص في الرّيف لمثل هذا الترف، وقد تساءلَ بقلق ودهشة، كيف يقضي هؤلاء الناس حاجاتهم؟!، يقول: (أذكر ارتكاساً حصل في أنف أمي قبل أن تنفجر مختطفة سروالي إلى كاحلي، تشمّمتْ فيه مقدّمة بطني، ثم خاصرتي، ثم أدارتني بسرعة وتشمّمت مؤخرتي فجحظتْ عيناها بعد ذلك إلى أبي الذي أتمّ خلع ملابسه، وأصبح عارياً في سرواله الداخلي يا إلهي، أمي تصرخ، وأبي يبتسم! وأنا أفكر من أين أتتْ هذه الألوان الغريبة المتوّضعة على سروالي الداخلي؟ مشتقّات وتدرّجات من الأصفر، والأخضر والبني والأزرق، جفّتْ وأخذتْ أشكالها النهائية متداخلة كما في لوحة، فكّرت في أمرها سنوات طويلة، إلى أيّ نوع من الفنون يمكن أن تنتمي؟ وهمزتني نفسي مرّات أثناء دراستي الجامعيّة أن أسأل صديقي مراد الفنان التشكيلي في أمر هذا التشكيل). تلك هي إحدى التّيمات الكبرى، لهذا العمل الفنّي المتّكئ على مداميك ثلاثة واضحة: «السّرد الشّفوي، المكان الجغرافي المعروف، الرّاوي المشبع بالموروث» وأخرى متوارية «التّخييل، خلق الفضاء الروائي لحركة الشخصيّات، والقارئ الافتراضي». لتبقى بعض المنمنمات الضروريّة كـ«التشويق والإمتاع، التّوالد الحكائي المستخدم بكثافةٍ وتوظيف جيّدين، دون نسيان للحدث الأساسي «بؤرة السرد الأولى مهما أغرق في التّفاصيل». حيث كثيراً ما كان يترك السّارد حدثاً ملتبساً بعض الشيء ليزجّه في نسيج حكاية أخرى تنتظر قفلة مناسبة. هكذا كان الحدث المشوّق ينمو باستمرار تقول خطيبته «نوفر»: «هل خبّأت حكايةَ ليلى لي؟» إلى درجةٍ يمكننا القول بثقةٍ، قل لي حكاية أقول لك من أنتَ، وإلى أي بيئة ومكان ثقافيّ تنتمي. فالقدرة على توتير الحدث وتأجيل البوح بالقفلة حتى النفس الأخير، يحفّزان لعبة التأويل الماتعة، والمشاركة القرائيّة في صياغة النهايات المحتملة التي كثيراً ما تنجح في كسر أفق التوقّع، وتشدّ انتباهة القارئ عبر صدمه الدائم، كلّما بدا الملل والرتابة يتسرّبان إليه. كذلك النجاح بلعبة الإيهام، بدا واضحاً عبر إكساء الشخصيّات التّخييليّة صفاتٍ واقعيّة لتغدو شخصيّات مجتمعيّة من لحم ودم. وقد تبادل المكوّن اللّغوي للجملتين الاسميّة والفعليّة،

وهما عكّازتا العنوان على توفير الحيويّة العالية له، إذ الجملة الاسـميّة باقتصادها وتكثيفها الشـديدين، أرختْ ضـفيرة بهجتها لتقترن وضـفيرة الجملة الفعلية بما توحيه من راهنيّة، ليتوثّب السرد عالياً، ولتنضج عمليّة الخلق التراكميّة.

الفضاء الزّمكاني، الشخصيّات الإيجابيّة والسّلبية، الشاعريّة، البطولة المؤنّثة

تخوضُ الشّخصـيّات غمار أحداثها منفعلةً فاعلةً، متجوّلةً في فضـاء جغرافي، تخييليّ متداخل عنكبوتي ينوسُ بين الماضي والحاضر عبوراً إلى المستقبل، بعلاقة متموّجة متشابكة دون ضـياع للخطوط، يقتطف فيه السرد من تقنيّات السـينما بعض قطوفه «تقنيّة الخطف خلفاً، تبئير الحدث عبر عدسـة الكاميرا كعمق ثالث» لتتناسـل الحكايات على شكل حلقات تتّسـع وتضيق حسـب طبيعة الحدث، أشبه بتلك الدوائر التي يسبّبها إلقاءُ حصاةٍ على سطح ماء ساكن. وغالباً ما يتمّ تأجيل تتمّة سرد الحدث حسب أولويّة انفلاته من «صندوق باندورا» الأسطورة. سواء أكان الحدث اجتماعيّاً، سياسياً، أخلاقياً، أم نقاشاً في الغيبي أو العجائبي أو غيرهما. ثمّ ينتهي السرد إلى حالة دائريّة على الرغم من توالده الحكائي وحيويّته. إذ يبتدئ بحدث زمني واقعيّ كبير، هو وفاة الرئيس ١٠ حزيران عام (٢٠٠٠م) وينتهي به، وكأنّ الزمن يتكرّر بلا جديد يذكر. الحدث الذي وقفتْ عنده الحياة مسمّرة إلى أجلٍ مسمّى، ما استدعى شرود السارد إلى فضاءات البحر المفتوحة على احتمالاتٍ شتّى. وكذلك ذاك الثقب الموجود في السـروال المنشور على الشرفة وقد اتّسـع ملتهماً «الفراغ القاسي» كلّه، كفسحة معرفيّة وجوديّة نفسـيّة يطلّ منها الكائن على أنوثة الكون. الثقب نفسـه الذي اسـتخدمه الشرطي «جميل البدين» للتلصّص على «سوبي عاهرة الحيّ» وفيما بعد كشكلٍ وظيفي على كلّ من في الحيّ «الإطار المصـغر للوطن». وكذلك غرفة «جمال» الخشبيّة المحلوم بها ضدّ العواصف، والتي لم تكتملْ وتنتظر خروجه من السـجن. والقطط السـاعية إلى برميل القمامة تترقّب بحذر من يشوطها متلذّذاً بساديّة أدائه. من خلال هذا الإطار العام رسم الروائي برشاقة لافتةٍ صـورة المرحلة بفسـادها الاجتماعي العميق، إذ انتصر من يحتمون بصور الرموز السياسية العالية، ليعيثوا تشويهاً وخراباً في كلّ شيء.

والأجمل هو أنّ شـاعريّة القصّ وحيويّته لم تأتيا من انزياحات اللّغة ومجازاتها اللّطيفة، مع أنّها موجودة، بل من اللّوحات الشـعريّة التي أطّرتْ مسـاحات واسـعة من فصول الرواية الخمسـة، وذاك الفعل الكيميائيّ للمخيّلة وقد أعادتْ هضـمَ وإنتاج مـا تلقّفته للتّو، معانقة

بحميميّة بادية كلّ ما يمتّ بصلة إلى الجوانيّة البشريّة الأكثر عمقاً. وكذلك من المناخات المؤنّثة وطقوس شخصيّاتها في الحياة، إلى جانب سلوك بعض الشخصيّات الذكريّة «دريد، وجمال، وحامد» لكنّ البطولة الإيجابيّة كانت بالغالب من نصيب المؤنّث، الذي انتصر له الكاتب ضدّ الثّقافة الذكوريّة الضّيّقة والجامدة محقاً، كيف لا وهو خالق الوجود والمعرفة تاريخيّاً! الثقافة الذكوريّة بما تعنيه من هدم لمواطن الألفة والأمومة، وقد تركتْ بصماتها واضحةً على المكان والأحداث من خلال زحف التصحّر البيئي الذي حوّل البساطَ الأخضر إلى أقفاص إسمنتيّة خانقة. فهاهي شخصيّة الأم «سكينة» التي عانت الأهوال كي تحافظ على جنينها وتحميه، بعد ولادات كثيرة كان نصيب المولود فيها الوفاة، تطغى على مجمل سلوك السارد العليم ومعتقداته وتحدّد إطار سلوكه الحذر تجاه الأنثى. وهاهي «سوبي» صاحبة السلوك المستهجن بعرف المجتمع، صاحبة أسرار الحيّ ومرآته العميقة، والتي تحبّ لوحات الفنّان «فان كوخ» لسببٍ ما مفتوح على الاحتمالات أيضاً، تستقبله بنقاءٍ خاصّ، يقول عنها بشاعريّة عالية: (لم يطل الوقت حتى غمستنا سوبي بها مرة ثانية، وهي تحوّل الخمر الذي سرى في جسدها سرياناً لذيذاً إلى سحر مصفّى، جعل من ميناء الطاولة المحمول على أربع قوائم، مكاناً طائراً في الفراغ. كأن الموسيقى تسيل على الجسد). سوبي التي تفتقد إلى الحنان تقول له بوضوح: «لم يضمّني أحد في حياتي» وحين أحاطها بذراعيه بحذر شديد قالت: «أنت صديقي الأهبل... في المرة القادمة عليك أن تضمّني بقوّة». كذلك الراهبة «فالا» التي تمنح خدماتها بحبٍّ ونفسٍ رضيّة لكلّ محتاج، تعكس الوجه الإيجابي للمتديّنين، قبل تلوّثهم بقواعد المؤسّسات الرسميّة الدّينيّة، بغضّ النظر عن الطائفة التي ينتمون إليها. والعاشقة الجميلة الملامح«نوفر» التي تجلّت استقلاليتها وثقتها بنفسها زائدة إلى حدّ التّهوّر وربّما قلّة الأدب «سلوكها مع أمّها» إذ بدتْ أقرب إلى الاسترجال، بحبّها للسيطرة على الآخرين، ولاسيّما على السّارد «بيرم». وقد قادتها هذه الصفات إلى مصرع فجائعيّ، قبل أن تكتمل فرحة خطبتها له، وأبيدت أسرتها بالكامل بعد مقتل الأب قهراً، نتيجة إحساسه بفشله التربوي، ووفاة أخيها الصّغير المبكرة، وكذلك أمّها التي شلّت بعد الإصابة القاتلة لابنتها الوحيدة، لكأني بالكاتب يريد القول: إنّ أسرة تعتنق المبادئ والفكر التنويري وتدعم استقلال الشخصيّة مآلها الاندثار، في ظلّ ثقافة تاريخيّة متكلسة منذ قرون. وحكيمة الحيّ الرصينة «سكر» التي سمّيت فيما بعد «زاخارولا» وتعني الحلاوة، وربما السكر، لتشابه اسمها من حيث المعنى مع اسم الأم اليونانيّة التي اعتنت بـ«أحمد»

خطيب «ليلى» المهاجر بعد فقدانه ذاكرته في اليونان. كإشارة ذكيّة لتشابه الثقافات والطبائع الإنسانية، ودور المؤنّث الإيجابي في إغنائها مع اختلاف الجغرافيا والتّاريخ. «سكر» المعجونة بخبرة الحياة والمكافحة في مجتمع ذكوري، التي أوصلت أبناءها إلى أعلى الشهادات، إلّا «دريد» صاحب الانكسارات المتوالية والمصدوم دوماً، وقد أضاف السارد إلى شخصيّتها جمالية أخرى، يمكن تسميتها بعشق المسنين مثلاً! إذ التقط بحبّ إشارات استفهامها عن اختفاء البائع الكهل المحنيّ الظهر، الذي كان يبسّط على الرصيف القريب من بيتها، بأشيائه البسيطة من التبغ والمشارب والدبابيس والكبريت والإبر وغيرها، والذي لقّبه «جمال» بـ«عشيق سكر» وقد ضبطتْ وهي تدخّن بمشربٍ من مشارب ذاك الكهل. وشخصيّة «قاق» القبيحة ساكنة الخمّ وسلوكها المستهجن الذي يمكن وصفه بـ«الشتيمة» الصّارخة في وجه الأعراف القاهرة، فقد وجدت سلاحاً قويّاً بيدها، تتحدّى من خلاله المجتمع الظّالم عبر التبوّل في الطرقات مثل الذكور. هذا الخمّ القذر سكنته فيما بعد شخصية نسويّة سلبيّة هي «هيفاء» لم تقدر على التّحدي، على الرغم من تميّزها الدراسي الذي أهّلها لدراسة طبّ الأسنان، وجمالها الأنثوي المحفّز لرغبات وشهوات شبّان الحيّ والجامعة، لكنّها كانت ضحيّة أبيها وزوجته المحبّين للمال، إذ أُجبرت على زواج فاشل مع رجل ساديّ متسلّط، فلم تحصلْ من الدنيا كلّها بعد وفاة الأب التي انتظرتها بسرور، ويا للمفارقة! إلّا على خمّ «قاق» الصّغير الوسخ، وآلة خياطة قديمة أهداها السارد لها تناسب خنوعها، لتظلّ تحوك الفراغ والقلق إلى أجلٍ طويل. أمّا الأبطال الإيجابيّين الذكور الفاعلين، فهم العم يوسف صاحب النخوة، الذي عكستْ شخصيته المجرّبة، ثقافة الريفي العفوية المتمثلة بالمثل والأخلاق الحميدة، وها هو يحرج السارد المثقّف والمتعلم، بصرخةٍ مستنكرة: «علّة الموت يا متعلّم!» بعد تعليق غبيٍّ من السارد «الحمد لله أراك في عافية، ولست بحاجةٍ للدواء» ممتدحاً صحّته واستعادته للعافية بعد توعّكه، حين وجده يغنّي معلقاً على جنازة أبي كريم الصيني السّيئ السلوك والسمعة: «يا حفّار احفر قبري واترك طاقة للهوا.. حتى إن مرق محبوبي يلاقي للعلّة دوا». وشخصيّة «الأب» منطقيّة التفكير، الذي تحدّى أعراف العائلات الريفيّة وتزوّج أمّه ليحصد جفوة عائليّة استمرّتْ مدى العمر. وشخصيّة الأستاذ الماركسي الذي قتلته حالة النكوص المخيّبة للأمل لطالبته النجيبة التي تحوّلتْ إلى أصوليّة غبيّة، وطردته من بيتها ونعتته بـ«الشيوعي الكافر». شخصيّة «كامل» الإنسان البسيط المحبّ لـ«هيفاء» الذي فعل المستحيل ليحظى بحبّها دون أن يفقد الأمل.

وشخصــيّة «حامــد» المتمرّد فطريّاً الذي فُصــل من الجيش لعدم تمكّنه من تلاوة النشــيد الوطني أو تنفيذ مشــية النظام المنضــمّ إلى جانب أســباب أخرى، الذي أظهر وعياً رجوليّاً في احترام الأنثى بزواجه عاهرة الحي «ســوبي» التي أسهمتّ بدورها في ترسيخ هذه التيمة في شخصــيّته، من خلال امتداحها لهذه الرجولة وتغذيتها. هذا البعد الفروســي المخصَّب من الأنثى، لشخصــية الرجل يذكّرنا ببعض بطلات الروائــي الراحل «حنا مينه» اللواتي كنّ أيضــاً ينتمين إلــى القاع الاجتماعــي، والملفوظات مــن البيئة والأعراف لرداءة ســلوكهن الأخلاقــي. لكنّهن يملكن بالمقابل في أعماقهنّ جانباً إنســانيّاً بهيّــاً مدفوناً ينتظر لحظته الفارقة للبروز. وقد تجلّى لدى «حامد» بمبارزته الرمزية لزميل دراســته الفاشــل، الذي غدا رمزاً فاســداً في وظيفته الأمنيّة «جميل البدين» حين حاول التقوّل والنّيل من «ســوبي» التي ستصــبح زوجة «حامد». والجميل، هو تلك الخطوط المتوزاية لتآلف النقائض، حيث يعيش الســلبي مع الإيجابي، القبيح مع الجميل ويتداخلان، كضرورة لا بدّ منها في المكان والزمان نفســيهما والشخوص نفسها. شخصيّة «سوبي» تفضــح نفاق المجتمع بسلوكها الواضح، ومع ذلك هي تخفي جانباً من شخصيّتها، لم تثق بأحد لتقوله، وإذا وثقت فستصارح به «صديقها الأهبل» الســارد. وهذه النهايات المفتوحة الجميلة التشويقيّة للقارئ تكثر في الرواية ومنها مثلاً حين أشــار الكاتب إلى شخصــية ابن كريم الصّيني الذي يقول إنها ستبعثر كلّ ما جمعه والــده من أموال. دون أن يضــيء كيف ســتفعل ذلك، فهل نســي الكاتب؟! وتأتي التســمية الخاصــة للنادي الذي أسّســه «حامد» «نادي النميمة» لتصبّ بمنحى الفضح الإيجابي نفسه للمجتمع. وأما البطولة الأخرى السلبية عند شخصيّات العمل فتجلّت في رمز الفساد الكبير «كريم الصّــيني» الذي يحضــر المناسبات الاجتماعية، ويشــارك في قعدات الأصدقاء لكن بعين ذئبية يقظة تســتثمر وتتاجر بكلّ شــيء بلا شــرف أو أخلاق، كمثال لطبقة الفاســدين الجدد الذين أجهزوا على بكورة الريف وجمالية المدينة بمســحهم لكلّ المساحات الخضراء وتحويل الأراضــي الزراعيّــة إلى عمارات وعقارات. وهو الطالب الغبي في المدرســة، لكنّه نجح في تســلق درجات الغنى والثراء بتوريث والده له ليحلّ محلّه، وقد كان موظفاً صــغيراً في البلديّة كوّن ثروة وعلاقات وسيعة بأصحاب النفوذ من خلال الرشاوى والمتاجرة باللحوم المسمومة؛ التي أوكل بمهمة توزيعها لقتل الكلاب المسعورة المنتشرة بكثرة وقد أودت بحياة أم هيفاء. حتى تابوت الحي ســرقه ليستفيد منه بطريقةٍ ما. ومن الأبطال السلبيين بشكلٍ ما على الرغم من حياديّته «البطل الســارد نفســه» الذي يقول لخطيبته المطعونة حتى الموت

من ولد داشر أراد أن يجبرها على إقامة علاقة معه. إذ كانت آخر خساراته الكثيرة بعد خسارة الأرض التي أوصاه والده الحفاظ عليها، ولم يستطع، خسارة خطيبته «نوفر» التي يقف عند قبرها شاكياً: (نوفر! المهلة المحدّدة لي من محكمتنا الموقرة، انتهت وعليّ الآن المغادرة سأترك مدينتنا إلى غير رجعة لكنّي أقسم سأزورك كلّما استطعت. أستودع ترابك رحمة الله!).فشخصيّته تمثّل إلى حدٍّ ما، الضمير غير الملوّث، قليل التجربة مع النساء المتظلّمات اللّواتي يقصدنه بلا قلقٍ أو توجّس. الذي يمشي بهدي تعاليم أمّه مسرنماً. يقول مسوِّغاً وربّما مستهجناً وصاياها المطبقة بثقلها الرّمزي على كاهله: (من كثرة ما زارت أمّي أماكن روحيّة، وأنا في بطنها، خُلقتُ مهلهلَ الروح! خلّي حياتك تمشي كما تريد، استسلمْ لإرادة الله، الله يتكفّل بكلّ شيء، لا تستعجل، سيأتي كلّ شيء إلى أمامك في وقته). وها هو يصارع تعاليم والده الصارم ويطبّقها أيضاً، وهو يوصيه بالحفاظ على الأرض، والبعد عن السياسة. ولعلّ الأصحّ القول إنَّ شخصيّة السارد هي شخصيّة مركبة، واحدة أقرب إلى العلمانية والمنطق والتّحليل اكتسبها من دراسته للفلسفة والتأثر بتعاليم الأستاذ الماركسي جاره، وكذلك من منطقيّة أبيه قائلاً «لم يفضّل أبي أبداً الدرجات اليقينيّة القصوى التي غالباً ما تذهب إليها أمي في كلّ شيء... بقي دائماً يذكّرها بقوله: «اتركي مسافة ولم تلتزمْ أمّي بمسافة أبي ولا مرة، كأنّها لم تخرجْ من منزل ذويها الذي التزم التّعاليم الدينية والأخلاقيّة». هكذا بقيتْ شخصيّة السّارد العليم على الرغم من هيمنته النسبيّة على الشّخصيّات، قدريّة سلبيّة متردّدة تراقب الحدث أكثر مما تفعل به. وقد حاول تسويغها بمبدأ فيزيائي وضّح فيه برودته وحياديّته، وهي لحظة ولادته في فصل الشتاء شديد البرودة وتعمّده في المقام بالماء المثلج.

التّناصّ مع الموروث الغيبيّ والشّفاهي

تناصّات السّرد كثيرة مع الأمثال والموروث الشعبيّ، بشقّيه الميثولوجي والشّفاهي، إذ انحسرت نصوصهما إلى خلفيّة المشهد، وقد امتصّهما النصّ الحاضر باقتدار وتوظيف عاليين «قصّة السّيّد المسيح وأمّه مريم وآلام الولادة على درب الجلجلة والاتّهامات التي لحقت بها مشكّكة بأخلاقها، ومساعدة القوى الغيبيّة في إثبات براءتها». كلّ ذلك ظهر ببراعةٍ في قصّة أم السّارد «سكينة» التي استوعبتْ بشكلٍ متقن، القصّة التّاريخيّة لولادته المدهشة في مقام النبي صالح، وتعمّده بماء الجرن المقدّسة قارسة البرودة. وهنا يتكئ الكاتب على

العجائبيّ والخارق محاولاً وقعنته، اعتماداً على فهمه لآلية التفكير الشرقيّة، من خلال إضاءته للمعتقدات والطّقوس التي تؤدّيها الأمّ في هذا الشرق السّحري، وقد نذرتْ على نفسها، تطبيقاً لرؤيا شاهدتها في منامها، أن تحجّ إلى الأماكن المقدسة حافية القدمين، مبتهلةً إلى أوليائها ليحافظوا على جنينها. كذلك «ظهور النوارس المتكرّر وموتها في مياه البئر الضحلة، والضّبعةُ التي تضبع فريستها وتأخذها مسرنمةً إلى مكانٍ بعيد لتلتهمها»، ومأثور (من عزمي وقعتُ تحتي) و(قصّ الظفر موّتني) العبارة الموجودة على شاهدة قبر، وتعكس كثرة هواجس الشخص بالنظافة أو غيرها من الوساوس القهريّة المرضيّة. وقصّة الكلب الوفي، ذات الجذر الديني القديم، التي تتعرّض لظاهرة «التّقمّص» في الوعي الغيبي، الذي يؤنسن حتى الكائنات الحيوانيّة، ويسبغ عليها صفات عالية من التّضحية والشهامة. فكلب العم «يوسف» الشرس، هو استعادة لقصّة صديقه النّزق حادّ الطباع الذي مات ميتةً قاسية، ومع ذلك يصرّ على وفائه له ويموت ثانية ميتة بطوليّة مدهشة في طقسٍ شديد البرودة وهو يحرس قطعة من قطع المحراث التي ظنّ أن صاحبه يوصيه بحراستها. ولمْ ينسَ السّارد في نهاية الرواية أن يزور مكان دفنه والتلفّظ ببعض الكلام الجميل عليه. ثمّة سارد عليم ملم بثقافة البيئة يرى كلّ التفاصيل المتخفّية في الأحداث، ولدى الشخصيّات، من خلال توسيع دائرة «فرجاره» أو تضييقها بما يتناسب وضرورات السّرد المتلاحق وتقنيّاته.

التّفلسف كبعد معرفي، علمي في شخصيّة السّارد العليم «بيرم»

ظهر هذا البعد بوضوح في شخصيّة السّارد المركّبة التي أضاءت الزمن النفسي بموضوعيّة، سواء في دواخل الشخصيّات أم لديه. كما أجادتْ استخدام هذه المسافة المونولوجيّة الكثّيفة في قراءة سلوكها من خلال تفاعلها مع الأحداث المتغيّرة. مع أنّ ذلك لم يلغِ البعد الآخر القدري لديه، الذي تشابه فيه مع بقيّة الأصوات السّاردة، انطلاقاً من ثقافة البيئة والموروث. فكانت العلمانيّة تبرز لديه، كلّما فاء إلى نفسه ووجدها على المحكّ، انطلاقاً من بذور وعي أوّلي أخذه عن والده، وأستاذه الماركسي القائل: (الجدل ينمّي الرؤية، ويفتّق الفكرة). وكذلك من خلال دراسته الجامعيّة للفلسفة التي حرّضتْ لديه مثل هذه النوازع اللّا يقينيّة حول الوعي والوجود عموماً، يقول متفلسفاً في وصف مؤخرة «سوبي»: إنّها «مكوّن لغويّ» وحين تسأله مستفسرة عن المعنى، يشرح بشاعريّة وشبق مبطّن، قائلاً: (نظرتُ إليها، وقلتُ بثقة، مستعيناً بالسّبابتين هذه المرّة، راسماً في الهواء: الرّدفان يتحاوران، علامتيّ استفهام بلغتين

مختلفتين!). ويقول في مكانٍ آخر: (كثيرة هي اللّا اعتقادات في حياتنا، لستُ على يقين من شــيء) ويقول:(لأوّل مرّة في حياتي، شــعرتُ، أنّ دراسة الفلسفة قد أفادتني بشيء، وبأنّ لكلّ إنســان كهف خاص به) و(عندما نموت يتخلّص الجســد من تلك القلقلة التي تحدثها الروح طوال مدة حياتنا، عندها فقط، نعود إلى التّوازن مع العدم) و(بعد انتهائي من تناول الصحن الثاني بعصــير الحامض الطازج، شعرت أن ســوبي نزعت عني حالة الشبيه بالفيلسوف، إذ لم أســتطع الوصــول إلى ما رمت إليه بكلامها، ما خلا أن الإضافات على العدس تسيء إلى طعمه الرائع، فعصــبتُ رأســي بزنّار فستان أمّي الأسود، وعدتُ إلى السرير إنساناً عاديّاً. ثم غمرتُ رأســي بالأغطية السميكة خشية أن أستمرّ في الانحدار والتّقهقر، فأعود وأتحوّل من إنسان عادي إلى حالة لغويّة غير مفهومة) إلخ. الهوامش الحرّة التي تركها السّارد لشخصيّاته لتتجوّل فيها، واختياره لمصــائرها بواقعيّة وإقناع لتشــبه المعيش كثيراً، كلّ ذلك أســهم في تخفيف إحســاس القارئ بهيمنته الكبيرة عليها. واللّافت أيضــاً، موقفه الهادئ من معضــلة الموت إذ يبدو بغاية التوازن والتّصــالح مع الحياة. وعلى الرغم من دائريّة الحدث الأساسي إلّا أن الســارد العليم الذي شــارك برواية الأحداث، مذ كان جنيناً في بطــن أمّه، لم تنغلق الاحتمالات لديه على الرغم من خسارته لكلّ شيء. فقد بدا قادراً على الاستمرار في الحياة والانفتاح على الجديد، بثقةٍ وقناعة بأنّ هناك ظروفاً قادمة أكثر إيجابيّة يمكن أن تعوّض هذه الخسارات والفقد الكبير.

وقد توضّــحتْ منطقيّته أيضــاً، من خلال رؤيته اللّا طائفيّة إلى المذهبّيات المختلفة، مركّزاً على ســلوك الإنســان الإيجابي في كلّ المعتقدات، كـ«امتداحه للرّاهبة فالا وســلوكها الإنســاني العالي، ولموقف العائلة الدمشــقيّة التي منحته حصّةً في الوصــيّة، تبلغ «مليوناً ونصف» سُجّلت باسمه بشكلٍ قانونيّ، بعد أن تعرّفتْ المرحومة على أمّه وهي تسعى في سبيل تحقيق نذرها بالذهاب إلى المقامات المقدســة لتلد ذكراً سليماً معافى. وهذه ميزة معرفيّة تُضــاف إلى الجماليّات التي يغفو النص الســردي- قيد القراءة- على مائها، في زمن ملوّث بالحقد والطائفيّة والوعي القبلي المنتمي إلى عصور ما قبل التّاريخ.

السّخرية، الدّهشة، توازي وتقاطع المستويات

من جماليّات القصّ الأسلوبيّة أيضاً، حالة الوصف الشاعريّة المتقنة للجزئيّات ومكوّنات اللّوحة السّــرديّة، تلك المشــهديّة، التي توقف حركة الزمن وتبطئها كمحاولة لإراحة السّرد

مــن لهاثه الطويل المتدفّق، يقول: (وقت خرجتُ من الدار، رأيتُ شــمس الخريف، الخجولة قد أضـحتّ، وكلّ شــيء أمامي قد اغتســل بماء المطر) وهنا- لا أدري ما هي ضرورة كلمة ماء؟ (لا تزال قطراته تهفو إلى بعضها على فروع الدوالي الملساء الناعمة، لتلتئم في أخفض انحناء الغصــن، ثمّ تسقط. ولا تزال «نوفر» ممدّدة فوق سريرها الذي رتبتُه لها فوق أغصان الدوالي المورقة بكثافة، الواصلة بين شجرتين، تضحكُ لسماء الصّيف الصّافية، وأنا أحرّك الأغصــان لتهتزّ عناقيد الحصــرم التي تتدلّى من تحت قدميهــا). ولكن كيف دمج الروائي فصلين متناقضين خريف وصيف، هل ثمّة هفوة، أم إساءة قراءة؟

وكذلــك طريقتــه في تكرار بعض الشخصــيات الأساســيّة لعبارات مكثّفــة بروح فرحة تدعو للاحتفاء بالدّهشــة والبرهة البكر، في زمن مزدحم باللّهاث وراء القضــايا الصغيرة، ومتطلّبات الحياة اليوميّة التي ألهتّ معظم الناس عن اقتناص المسرّات العابرة، كقول شاعر الحــي «جمال» مندهشــاً تجاه كلّ ما يلفتّ الانتباه: (اللّه، قصــيدة!). كذلك تلك الســخرية المحبّبة التي خلقت مفارقات لطيفة أســهمت في تحفيز القارئ للمضــيّ قدماً في المتابعة، يقول مســتثمراً معنى الاســم في شخصــيّة «جميل البدين» مقارنة مع سلوكه الفاسد: «كيف يكون الإنســان جميلاً وبديناً»، كما تجلّتّ بقوّة في ســلوكه السّاذج والاستحلامي تجاه الإناث بالتّحديد. وذاك التّضــادّ الجميل في بعض الصور الشعريّة، يقول: (البرودة الحارقة، بدأت تزحف بســرعة، وتشلّ أعصابها) وســخريته من آليّة تطبيق وصيّة والده بزيارة العمّ «يوسف» دومــاً بعد وفاته، يقــول إنّه واظب على تلك العادة مــدّة ثمّ أحسّ بغبائهــا، لتتباعد زياراته حســب الإمكانية والضرورة. كما استطاعَ مســك الخيوط الدراميّة بشكلٍ جيّد، مبرزاً حيويّة ثنائيّات الحياة المتداخلة والمتوازية بآنٍ واحد «الخير والشر، القبح والجمال، الموت والحياة، الأنوثة والذكورة..إلخ». حيث نرى بوضوح النهايات الدراميّة لشخصياته الأساسيّة المتقاطعة والمتوازية مع مصــائر أخرى لشخصــيّات فاعلة تُرك لها الخيار بنهايات مفتوحة لتفعل ما تريد. ولم يفلتّ «السّياســي» والعقليّة النّفعيّة الوصــوليّة لدى المتحزّبين من السخرية أيضاً، فها هو يطبّق قول والده في حضــرة الوفد الأمني الذي زاره في بيته، كنصــيحة يقتدى بها طوال حياته: (هذا الولد كأبيه، لا يحبّ السياســة، ولن ينتفع به أيّ حزب، قال أبي لضيوفه. وهــي من الأمور القليلة التي فرضــها أبي علــيّ في حياتي، إذ قال لي عندما أصــبحتُ فــي الثانوية: ليس لنا بالأحزاب، ولا العمل السياســي، انتهى كلامــي يا بيرم، هل فهمت؟ قلتُ: نعم. ثمّ تودّد أحد العناصــر إلى أبي بقوله إنّهم على علم بتفاصــيل صــداقته العميقة

مع الأستاذ الماركسي، المنتمي إلى الحزب الشيوعي السوري. ثمّ نصح أبي بالابتعاد عنه، فوعده أبي بأنّه سيفعل، وأنّه سيركل جيرته الطويلة إلى جهنّم... وفي المساء...قدّم أبي ديكنا الذي يترك دجاجاته ويركض لملاقاته كلّما دخل من بوّابتنا راجعاً من عمله، قدّمه نذراً لكيلا تُستحدث في مدينتنا الصغيرة مفرزة للأمن القومي). ولم يفتهُ امتداح وطنيّة السوري وشجاعته وإخلاصه للوطن حتى في قلب الهزيمة: (مرّة سأل الأستاذ رحمه الله أبا رشيد عن مهمّته في حرب الهزيمة (١٩٦٧م) إذ كان رقيباً متطوّعاً في الجيش؟ فقال إنّه كلّف في الخطوط الخلفية بإعادة الجنود الفارّين إلى أرض المعركة، بالإعدام الميداني لكلّ من لا يمتثل لهذا الأمر. ثم فوجئ الأستاذ بالعدد صفر من الفارّين والمعدومين في سجلات أبي رشيد التاريخيّة عن حرب حزيران).

النّقد الثقافي لنفاق المجتمع، الروائح، الإشارات

أرى أنّ الكاتب انطلق من فسحة المكان الواقعي إلى فضاء تخييليّ واسع، مسدلاً ستارته على تخوم المكان وهندسته «مدينة بانياس الصغيرة التي هي صورة عن جغرافية الوطن عموماً» وقد غزا الريف المدينة، واستشرى وباء قوى الفساد الكبير، وهي تتعدّى على الطبيعة والمجتمع بمنتهى القسوة. ليرسم لوحته بخطوط متوازنة تعتمد التّطريز والتّداخل اللّوني، لتندغم ملامح الشخصيّات بملامح المكان، وطبيعته الثقافية وبما يتناسب ومفردات البيئة والمهنة في الحياة،، ليعكس كلّ منهما الآخر بطريقته، يقول في تعرية ثقافيّة عالية الإيحاء، لمكان «سوبي» الأنثوي الذي تستخدمه لمهنة الدعارة، تحت أنظار الجميع: (في هذه الغرفة البسيطة، أريكتان قديمتان، وسرير متوسط في الزاوية. لا بدّ أنّه سرير العمل. عليها جميعها أغطية نظيفة... ومشجب خشبي مستقيم بطول ذراع، مثبت في الحائط على جانب الباب الذي دخلتُ منه، تنفر منه خمس أصابع خشبيّة غليظة منتصبة في الهواء كأعضاء ذكريّة منكمشة الخصى عند قاعدتها). ثم يقول متعاطفاً بشاعريّة، ومن منطلق الصّديق الثقة: (سوبي تلاقي لعينيها بالمنديل، قبل أن تفيضان بالدمع، كلما انتهت من رواية حقارة من حقارات زوّارها ...لو عرفتُ امتلاكها هذا الكم الكبير من الحكايات والأخبار والأسرار، لزرتها منذ زمن طويل). ثمّ يقول عن صدقها الشديد على الرغم من مهنتها الوضيعة مشيراً إلى مفارقة الكذب والنفاق الاجتماعي: (سوبي لم تقسم على عدم دخول أحد إلى غرفتها . كما لم تقسم على أيٍّ من حوادث حكاياتها الغريبة، مع أنّ الجميع عندنا يقسم على كلّ

شـــيء). وكذلك وصفه للمكان الذي يعيش فيه «دريد» وتعلّقه المرضي الفيتيشي بآثار وألبسة محبوبته هيفاء، الحميميّة يقول: (وقضـــى دريد ســـاعات الليل الأخيرة، يصفّي ما تبقى من خمرة بسروال هيفاء نور الدين يصبّ فيه ماء الخمر، وينتظر تقطّره طالباً منّي في كلّ جولة، الإنصات معه إلى جرس وقوع القطرات المتتابعة. ثمّ نعبئه في زجاجة كبيرة.. في سريري... هي ثوانٍ، اســـتطعتُ العودة فيها إلى فراغ عقلي الأول، فراغ ما قبل الولادة بلمعة، اســـتطعتُ الإبصـــار فيه: إنّها الرائحة ذاتها التي يضعنا الله فيها، قبل أن يخرجنا إلى الحياة). وهاهي رائحة الاشـــتهاء ومذاقاتها، تتغلغل عابرة الزمان، متفاعلةً مع اللون والتشـــكيل الفنّي، لتكمل توصيفها الثقافي لمشهديّة مكانيّة أخرى يقول: (في دمشق تتلمذتُ في شرب القهوة على يد صـــديقي الحموي مراد «الفنان التشكيلي» الذي تقاسمتُ وإيّاه غرفة السكن الجامعي. وبقي مدة طويلة، يعطيني رشـــفات منفصـــلة كلّ صباح، طالباً منّي الاستفاضة في شرح الأحاسيس التـــي تنتابني، بدءاً بالرائحة الأولى التي تنمّ في فضـــاء الغرفـــة أثناء إعدادها، إلى وقع لون رغوتهـــا فـــي العين، والطعم في الفم واللســـان، لطالما أنّني غرّ فـــي تذوّقها، فأنا قادر على إعطائه الإحساس الفطري لحالة غير مختبرة لديّ، وهذا ما سيساعده في إكمال لوحته التي يشـــتغل فيها، المســـمّاة «بنّ». ثمّ يكمل شـــرح لعبة الطّعم والرائحة واللون، بتلوّناتها الثقافيّة البيئيّة، وقد اســـتدعته حكيمة الحيّ الثمانينيّة «ســـكر» إلى احتساء القهوة: معك حق! طيبة، مليحة بسّ غالية، قالت ســـكر محركة رأسها بعد رشـــفتها الأولى... ولم تمضِ لحظات حتى أرختْ «ســـكر» رأســـها على صدرها وغفتْ! فحملتُ كأســـي الممتلئة، وخرجتُ وئيداً، شاعراً بصـــديقي مراد يمشـــي إلى جواري حتى بوابتنا، وهو لا يزال مجتهداً في شروحاته إليّ حول السورياليّة).

بعض الهِنّات الأسلوبيّة وربّما المطبعيّة التي لا تفسد للودّ قضيّة

ثمّة بعض الهِنات الأســـلوبيّة والنحويّة يقول: (في المســـاء زغردتْ أمّي كثيراً بفرح مبالغ فيه بعدما كانت استغراب فظيع) و(وقفت على مدخل عائلة ليلى) و(وهيفاء انتقلت للعيش في الخمّ من شـــكل نهائي) و(لكنّ عينيها المتورمتين من شكل بائس «تلك الاستخدامات لأحرف الجر، لا أدري إن كان يتقصّـــدها الكاتب أم لا؟!.(الضّـــبع ترشّ بولهـــا) و(توقّفتُ في جانبها أتبيّن حالها) و(ضـــحكتُ إليه فنظر إليّ بارداً ولم يســـتجبّ لطلبي). كذلك حين افترض أنّ «أحمـــد» خطيب «ليلـــى» المنتظرة على العهد لعقدين من الزمـــن دون زواج، وهو الذي فقد

ذاكرته وغابت عنه لغة بيئته تماماً كما قال الكاتب، بسبب تعرّضه لحادث سير في اليونان بعد وصوله بزمن قصـير إليها يقول السّارد: (لا يعرف كيف يتكلّم تلك اللغة «السورية» ويفهمها، هو يعرف فقط أنّ لديه أمّاً قدّيسـة اسـمها «زاخارولا»). ثم نسي الكاتب ذلك ليجعل «ليلى» التي زارت «كريت» لعشـرة أيام تتقن الأكلات اليونانية وتسـتطيع فهم متطلّبات البيئة هناك على الرغم من عدم ثقافتها وتعلّمها وهذا واضح من مسار شخصيتها خلال السرد، ومع ذلك اسـتطاعت التعامل والتفاهم مع «أحمد» الذي غدا اسـمه هناك «كوستا» وقد أتقن اليونانيّة يقول السـارد: (فتهمسُ ليلى إليه: أنتَ تكذب! فيضحك مستمرّاً في إيصال فكرتهم...إلخ). وكذلك حين يؤكّد الكاتب قطع معصـم هيفاء في أثناء محاولة الانتحار، مع أن المقصود هو قطع شريان المعصم.

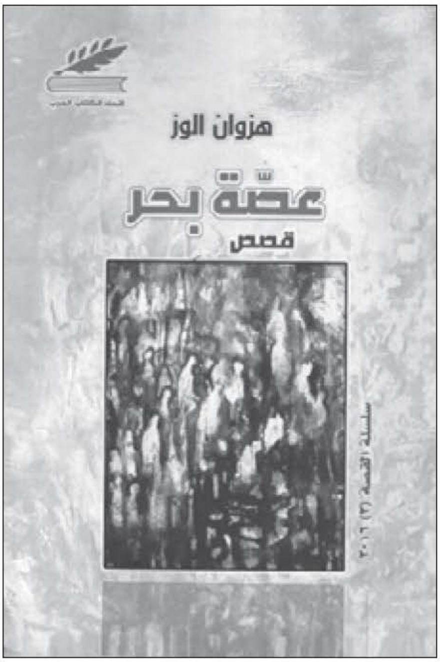
ختاماً، أرى أنّ ثمّة فصـولاً مدهشة في الرواية المؤلّفة من خمسة فصول تصلح كلّ منها لرواية شـبه مكتملة، قابلة لإضاءات مختلفة لعلّ قراءتي تكون إحداها. ولاسيّما ذاك الفصل المعنون بـ«خمر مصـفّى برائحـة الأنوثة» الذي تكثر فيه التّداخلات والمقاربات الفلسـفية والنفسية والوجوديّة في شرح ارتباط فكرة الموت بالحياة بالجنس المقدّس يقول: (لن أشربَ العرق ثانية، قلت لنفسي وأنا أبتعد عن قبر الأستاذ إلى قبريّ أمي وأبي، تاركاً النقاش الدائر بين جمال ودريد حول هامش الموت والحياة الكبير وهامش الحياة الضئيل، هل هو حقيقي، أم نحن من يصنعه؟ تركتهما للأستاذ النائم المطمئن في جوارهما).

❁ ❁ ❁

الشخصيّة الرئيسة: عين الكاميرا وحركيّة عناصر السرد

مقاربة في قصّة «بيت الموسيقا»

د. علي صليبي المرسومي ❁



تحليل المفاهيم

الشخصيّة الرئيسة في القصة القصيرة غالباً ما تكون شخصيّة كليّة مهيمنة على مقدرات المحكي وحاوية لعناصر السرد بكلّ تشكيلاتها، إذ تتبدّى بوصفها العمود الفقري الذي يقوم عليه الحدث السردي حين تمارس هذه الشخصية ضغطها الميداني على طبيعة الحكاية، وعنصري الزمان والمكان وسائر مكوّنات السرد وأقسامه وأشكاله، وبما أنّ الفضاء السرديّ في القصة القصيرة محدود نسبياً فحضور شخصيّة رئيسة يسيطر على آفاق القص كلّها، وتكون هذه الشخصية محور الحكي والسرد في بؤرة القصّ وطبقاته وإلماحاته على نحو أصيل مفاعل، وكأنّ القصّة هي الشخصية والشخصية هي القصة.

❁ باحث عراقي، كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية.

الشخصـــية الرئيسة في منظورها العام هي الشخصية التي تشكّل ديناميـة الصراع في النصوص السـرديـة ومحور الاستقطاب في حركة الأحداث، فهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام[١] وتهيمن عليه في كل مراحل تشــكله وتكوينه، وهي من المركزية والأهمية بمكان إذ «تتمحور عليها الأحداث والسـرد»[٢] بدرجة عالية من درجاتها، وتسهم إسـهاماً فاعلاً في تطوير الحدث وتعميق السرد وهي تتكشف تدريجياً من خلال الأحداث وتتطور بتطورها وتتفاعل باستمرار مع الأفعال والأحداث[٣] بلا توقّف.

إنّ هذه الشخصية على صعيد الصورة العامة لها تتمتع بأبعاد وصفات عاطفية وانفعالية وفكرية متعددة، إذ تنمو وتتغير انفعالياً وفكرياً[٤] بحسب استجابتها للحدث القصصي وتنوعاته وتمثلاته من بداية القصة حتى نهايتها، وقد تفاجئ القارئ بما تضيء به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة من خلال الكشف عن الأحداث[٥] وهي في تمام تشكلها، كما أنها وفي السياق نفسه تقوم «بدور رئيس وتكون قوة الأحداث أو حركة الصـراع مركّزة عليها، فهي نقطـة ارتكاز البنية الروائية ومنها تنطلق الفعاليات المختلفة إذ يتجلى دورها في إثراء الحدث ونمو الفكرة»[٦]، فالفكرة القصصية الفاعلة في تكوين الفعل المحكي تنمو على نحو موازٍ لنمو الشخصية الرئيسة.

تكون هذه الشخصـــية في مثولها السردي مركز إشعاع داخل النص وهي تمثل الفكرة الرئيسة التي تنســج حولها الأحداث[٧]، ويبرز على هذا النحو نوع من العلائقية المســتمرة بين الشخصية الرئيسة وبقية الشخصــيات القصصية، وتُبنَى هذه الشخصيات ضمن هذه الرؤية بناءً مركباً من طرف الراوي، فبعض صفاتها وبعضها مستمدة من الواقع والبعض الآخر مأخوذ من نسج الخيال، وعن طريق مزاوجة الخيال والواقع نحصل على شخصية متعددة الجوانب والأبعاد تقود الأحداث بقــوة واقتدار حتى النهاية، لذا يقدم الراوي شخصـــية ذات ذكاء وقادرة على بثّ أكبر قدر ممكن من الاهتمام إذ تعي الحياة في مجمل فعالياتها وعياً عميقاً، ويتمثل ذكاء الشخصية بمنزلة سجل دقيق للأمور التي يريد الراوي إيصـــالها للقارئ[٨] عن طريق هذه الشخصية وما يحيط بها ويدور في فلكها من شخصيات ثانوية.

يخضـــع تكوين هذه الشخصية الرئيسة لتمام الأحداث السردية وصيرورتها وتكاملها، وتظهر في كل موقف جديد يكشــف عن جانب منها[٩] حتى تصل إلى مرحلة أخيرة تتشكل تشكلاً نهائياً حاسماً ويتضــح تأثيرها المركزي في حبكة القصة، ولهذه الشخصــيات تسميات متعددة ومتنوعة إذ تسمى بالشخصـــية المــدورة أو المتحركة أو الديناميكية[١٠]، أو الشخصـــية ذات الأبعاد المتعددة[١١]، وثمة تسميات أخرى تركّز على محوريتها ومركزيتها وهيمنتها المطلقة على عالم القص ومجريات الحدث وطبيعة الحبكة.

يعتمد تحديد الشخصية الرئيسة في هذا المضمار السردي على أساسين اثنين هما: أولاً: أساس كمّــي يعتمد على ثقافة الشخصــية وظهورها في ســرد الأحداث، وثانياً: أســاس نوعي يعتمد على أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في بناء الحدث وتطوره(١٢)، ومن خلال تضافر هذين الأساسين وتفاعلهما في تشــكيل الشخصــية تُعَيَّن ويركَّز على صورتها ووظيفتها، في ظل حراك قصصي تدور فيه كل شخصــيات القصــة الأخرى حول الشخصية الرئيســة، تأخذ منها وتعطيها بوصفها المحور القصصي الماثل في الفضاء المحكي.

قصّة «بيت الموسيقا» للقاص هزوان الوز تتشكل مكانياً في عتبة العنوان من خلال الخبر المكاني ذي الألفة الطاغية (بيت) خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذا)، وحين يضــاف (بيت) إلى (موسيقا) فإنّ ثمة إيقاعاً يبدأ بالتردد في فضاء المكان، ليصبح بيت الموسيقا مكاناً حافلاً برائحة الموسيقا ولونها وطعمها وحساسيتها، على نحو يحيل على محتوى تكون الموسيقا فيه أرضاً وسماءً على أكثر من صعيد ورؤية ومعنى، غير أنّ الشخصية الرئيسة (سوزانا) تتفاعل تفاعلاً مطلقاً مع إيقاع الموسيقا الهابط من عتبة العنوان لتكوّن خليطاً محكياً عنوانه الشخصية الرئيسة بالإضافة إلى عنصر الموسيقا.

القصة تتألف من عشر وحدات سردية على شكل لقطات مفردة في استقلاليتها الكينونية، لكنها مع ذلك متماسكة مع الوحدات الأخرى برباط سردي عماده الشخصية والمكان والإنسان، فحين تكون الشخصــية (سوزانا) والمكان (بيت الموسيقا) والإنســان متمثلاً بالشخصيات الأخرى التي ستظهر تباعاً، فإنّ الشخصــيات الثانوية والمكان والزمان والحال الحكائية كلها تتفاعل من أجل أن تفســح المجال واســعاً للشخصية المركزية حتى تأخذ حصّتها من الفعل والإنجاز، على نحو يجعل من هذه الوحدات السردية المكوّنة للقصة مجموعة مشاهد ذات حساسية درامية وسينمائية في آن معاً.

ومع أنّ المشــاهد العشرة المؤلّفة للقصــة ذات طبيعة عنوانية داخلية شعرية لكنها تعكس رؤية ســردية تخصّ بالدرجة الأولى الشخصــية المركزية المهيمنة على أجواء القصّ، وتبقى الحساسية الشــعرية حاضرة على صعيد التشــكيل اللغوي الوجداني والوصف القصصي مما ينافس الحساسية السردية بشكل من الأشكال.

المشهد الأول: التجلّي الأول للشخصية الرئيسة

تتجلّى الشخصــية الرئيســة مباشرة في المشهد الأول كي تكون حاضــرة في ديناميّات الحراك الســردي الحكائي على نحو بارز منذ البداية، وهذا الظهور المباشــر يجعل من الشخصــية محوراً مركزيــاً من محاور الحدث وانطلاقاته وتمظهراته، وهو ظهور مدفوع ســردياً بتســمية ذات طبيعة حضرية مدنية تحيل على فئة معينة من الناس، وإذا كان لكل امرئ من اسمه نصيب فنصيب التسمية

هو هذه الإحالة الثقافية على الفئة الاجتماعية المحددة، فاسم (سوزانا) الشخصية الرئيسة في هذه القصة غير عربي في مرجعيته التسموية لكنه يوجّه النظر العلامي للاسم إلى فئة اجتماعية بعينها، تهدف إلى استظهار القيمة الحضرية والثقافية للتسمية من خلال الحضور والانتماء والرؤية.

المشـــهد السردي الأول بعنوان (كما يبزغ قمر) وهو عنوان شعري بامتياز على مستوى الصيغة التعبيرية والدلالة المشعّة المتشظيّة، إذ يمكن أن يكون عنواناً لقصيدة أو جملة شعرية في قصيدة لطبيعة التركيب اللفظي المســكون بالشعرية، وما إن نبدأ بالدخول في حكاية المشهد حتى تظهر لنا شخصــية (ســوزانا) التي تنتشر على مساحة المشــاهد جمعاء، وهي تؤدي وظيفة سردية كليّة وشــاملة عمودياً وأفقياً من خلال قوة حضور ذاتي وموضــوعي داخل الحدث وبمعية الشخصيات المجاورة الأخرى.

المشـــهد الأول يجمع بين طياته السردية الشخصية الرئيسة والمكان والزمان والحدث والوصف والحوار في سلّة قصصية واحدة:

«اليــوم تبــدأ دروس سوزانا فــي المعهد العربي للموسيقــا بعد العصر، وتحديداً فــي تمام الساعة السادسة. ارتدت ثياباً جميلة. ثم سرّحت شعرها وخرجت مبكرة. كانت تريد أن تتحدث عن أمور كثيرة للعم صهيب.

دخلت محل بيت الموسيقا.

أهلاً آنسة سوزانا تفضلي. اجلسي. اعذريني قليلاً ريثما أنهي عملي مع السيد جمال.

لا أحــد غيرهــا يمكنــه أن يعرف ما الذي حدث، وفجأة، عندما رأت جمال، أحسّت به يتدفّق في روحها كما يصدح مهر بالماء، أو كما يبزغ قمر من وراء الغيم فيتثنّى الكون على إيقاع ضوء خالب»[١٣].

يشــرع المشــهد بفاعلية الزمان الإجرائي الحكائي (اليوم) من خلال صــورة الحدث مقترناً بالمكان الحاضــر في عتبة عنوان القصــة (تبدأ دروس ســوزانا في المعهد العربي للموســيقا)، وما يلبث الزمان الحكائي أن يتخصص مباشرة (بعد العصر) ولا يكتفي بهذا التحديد بل يذهب نحو تحديد أدق (في تمام السادسة)، بعدها يشــرع الراوي الموضوعي بتشغيل آلة الوصف الخارجي لشخصية سوزانا (ارتدت ثياباً جميلة. ثم ســرّحت شــعرها وخرجت مبكرة)، والوصــف الداخلي (كانت تريد أن تتحدث عن أمور كثيرة للعم صهيب) إذ تدخل شخصية أخرى محيطة بالشخصية الرئيسة وذات أهمية كبيرة هي شخصية (العم صهيب)، وتبقى ذات حضور فاعل ميداناً وفضاءً في تكوين الشخصية الرئيسة ودراميتها.

تصف كاميرا الراوي الموضوعي حركة الشخصية الرئيسة بعدسة قريبة مرافقة للحدث (دخلت محلّ بيت الموســيقا)، وبعدها مباشــرة يبدأ الحوار الاستثنائي بين سوزانا والعم صهيب حين يطلب

مهلة بسيطة ريثما ينهي عمله مع (جمال)، وبدخول جمال ميدان الحدث السردي في المشهد الأول يتصاعد منسوب الحراك القصصي فجأة إلى أعلى درجة، وتنتقل لغة الخطاب التعبيري والتشكيلي من اللغة السردية إلى اللغة الشعرية، إذ يمكننا وضع الصورة الوصفية التي اشتغل عليها الراوي الموضوعي (كلي العلم) في موضع شعري كأنه قصيدة نثر متكاملة من حيث مستويات التعبير كلّها، وعلى النحو الآتي:

لا أحد غيرها يمكنه أن يعرف ما الذي حدث،

وفجأة،

عندما رأت جمال،

أحسّت به يتدفّق في روحها كما يصدح مهر بالماء،

أو كما يبزغ قمر من وراء الغيم

فيتثنّى الكون على إيقاع ضوء خالب.

وتتكرر هذه اللغة الشعرية في القصة بشكل قد يعيق تدفق السرد الحكائي حين ينشغل المتلقي بالتعبير على حساب الحادثة، بمعنى أن التعبير الشعري في النص السردي سلاح ذو حدّين ولا يمكن ضبط إيقاعه لخدمة الحراك السردي بسهولة.

المشهد الثاني: الحراك السردي الفاعل

المشهد الثاني ينتقل بالشخصية الرئيسة نحو الدخول في صلب الحادثة الحكائية في سياق التمثلات المكانية والزمانية، إذ تنفتح الحادثة الحكائية القصصية على آفاق تتجاوز طبقة الحكاية بمعناها السردي نحو فاعلية ثقافية تحاكم العصر، فتقليب نظر شخصية سوزانا في الما حول والأشياء وتقويمها للمتحرّك والثابت فيها يضاعف من حجم الاهتمام الحكائي بالمفردات السردية، ويعمق الصورة القصصية أبعد من مجرد القصّ في درجة صفر الحكاية منتقلاً إلى فضاء ثقافي أوسع وأعمق.

المشهد الثاني عنوانه (مسافر زاده الأسئلة) إذ حصل انزياح في الكلمة الأخيرة من (الخيال) إلى الأسئلة، وهو من قصيدة مشهورة للشاعر المصري محمود حسن إسماعيل غناها المطرب والموسيقار محمد عبد الوهاب، والسفر هنا يخصّ الشخصية الرئيسة التي توجّه نقداً لاذعاً لممارسات اجتماعية خاطئة مشحونة بالأسئلة:

«تنهدت سوزانا وهي تمشي، وتمتمت: ماذا أصاب الناس؟! أغاني (الميكرو) ودخان مهرّب ينادي عليه فتى صغير، وأدوات التجميل في محل كان في الماضي بيتاً للموسيقا...»[١٤].

الـراوي كلي العلم يصـف سـوزانا بعد أن هبطت من الميكرو وشـاهدت ما شـاهدت من مفردات اجتماعية تحتاج منها إلى نقد في ظلّ سـؤال كبير، تتسلّط عدسة كاميرا الراوي على الشخصية لتلتقط صورة مقرّبة لها ترصد فيها الحركة الداخلية والخارجية للشخصية (تنهدت سوزانا وهي تمشي)، ومن ثمّ يلتقط الراوي الهمس الذي تحدثت به الشخصية داخل دائرة سؤال كبير وخطير ربما ليس له حلّ واضح (وتمتمت: ماذا أصاب الناس؟!)، وحين ينتهي السؤال بعلامة استفهام (؟) مقترنة بعلامة (!) فإنّ العلامة الاستفهامية تتجاوز حدود السـؤال عن قضية محددة واضـحة يمكن الإجابة عنها، وتدخل في مضمار سؤال أكبر وأعمق يخصّ مستقبل جيل بأكمله ذاهب نحو المجهول واللا جدوى.

إذ إنّ (أغانـي الميكرو) تعبر عن ذوق هابط يعكس الذوق العام في الشـارع، والصـورة السـردية الوصـفية على لسـان الشخصـية من خلال الراوي (ودخان مهرّب ينادي عليه فتى صـغير) تعبر عن اختلال في النظام الأخلاقي والاقتصـادي للمجتمع، أما الكارثة المتمثلة بصورة (أدوات التجميل في محل كان في الماضي بيتاً للموسيقا) فهي قمة الانحدار والتقهقر الفكري والثقافي والذوقي المتحضّر والراقي، وعلى الرغم من وضوح الفكرة وما يبدو عليها من سطحية تعبيرية غير أنها تتوغل في أعماق المشكلة الاجتماعية وتختصر محنتها الكبيرة، وهو ما يمكن النظر إليه بوصفه علامة سيميائية تعكس منظوراً سردياً يرفع من شأن قيمة الشخصية الرئيسة على أساس كينونتها السردية المدنية الراقية.

المشهد الثالث: العلامة الآليّة الثقافية

يعمل المشـهد الثالث على اسـتغلال آلة السـماع (الفونوغراف) التقليدية من أجل بناء صـورة قصصية ضمن الفضاء العام للقصة تحيل على الأصالة والذوق والثقافة، فهذه الآلة مرتبطة بطبقة من الذواقين للأغنية رفيعة المسـتوى والموسيقا المتحضرة والعائدة لزمان جميل كانت فيه ملتقى الطبقة الراقية، وحضـورها في هذا المشهد وهي تتربع على عرش العنونة الداخلية للمشهد الثالث من مشاهد القصة، وهذه العلامة التي تدخّلت هنا في تركيب الفضاء السردي القصصي إنّما تؤكّد نوعية الكاريزما التي تتمتّع بها الشخصية الرئيسة، في علاقتها بالموسيقا وكل ما هو جميل وراقٍ:

«أمضت سوزانا أكثر أيام طفولتها في بيت جدّها، ولقد تعوّدت مع مرور الأيام أن تقوم ببعض الأعمال التي كان يقوم بها جدّها، وكثيراً ما كانت جدّتها تقول لها: طالعة مثل جدّك.

كانت عندما ترنّ جرس بيت جدّها تندفع إلى الداخل وصوتها يلعلع: أين جدّي؟

أهلاً جدو. (وهو يبتسم).

تشبـك يديهـا علـى رقبته وتجذبه صوبها قليـلاً لتقبّل وجهه، ثم تسرع إلـى فسحة الدار لتسقي الـورود والحبق، وترتب الأصص، وتعتني بالبحرة، وتمسح البلاط تحت شجرة النارنج، يدخل جدّها

وبيده النرجيلة، تتبعه جدّتها وهي تحمل صينية صغيرة فيها صحن الفستق والبزر وإبريق الشاي، وتبدأ القعدة وسماع الأغاني من الفونوغراف. لم يكن الجدّ يسمح لأحد بتشغيل الفونوغراف، لكنه وفي يوم من الأيام قال: يا سوزانا أنت أذنك نظيفة، وأنت سمّيعة مثلي، لذلك فأنا أسمح لك بتشغيل الفونوغراف بوجودي أو بغيابي، ومن اليوم قومي بتشغيله»[١٥].

الجدّ، وبيت الجدّ، الشخصية والمكان، مرجعيتان متلاحمتان في بؤرة تشكيل سردية واحدة ومشتركة، والعلاقة بين الشخصية الرئيسة (سوزانا) وجدّها وبيت جدّها تزوّدت بقيمة وطاقة خلاقة على صعيد الفعل الحكائي في القصة، وهذه العلاقة مصدر من مصادر صوغ وبناء الشخصية الرئيسة ولاسيما على مستوى الممارسة الاجتماعية والثقافية، حين يتبدّى الإسهام الثقافي المرجعي على أعلى قدر في ما تأتيه سوزانا من أفعال ومواقف وقيم، وربما تكون العلاقة بين الشخصية الرئيسة وآلة السماع (الفونوغراف) كاشفة عن طبقة من طبقات هذه الشخصية، من حيث ارتباطها بالموروث الثقافي عالي المستوى الذي يعكس رؤية مضافة للشخصية تضعها في مقام معين وخاص.

الفونوغراف آلة سماع خاصة بالموسيقا الرفيعة والأغنية المثقفة التي قد تكون انقرضت تقريباً في عالمنا اليوم، عالم السرعة الذي لا يعير اهتماماً للمفردات الثقافية ذات الصلة بالموروث الأصيل القائم على مرتكزات وأسس وقيم ومكوّنات لها جذور غائرة في أعماق النفس البشرية، وقد شاءت هذه القصة في مشهدها هذا أن تعيد إنتاج الرؤية القديمة حول هذه الآلة الموسيقية ذات الصلة بالفضاء الكلاسيكي الأصيل، وجاء ارتباطها بالشخصية الرئيسة نوعاً من توكيد نوع الشخصية على مستوى الثقافة والحلم والحكاية.

المشهد الرابع: الاسترجاع

الاسترجاع تقانة زمنية معروفة في السرد الروائي والقصصي وهو أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية و يرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. ويقسم إلى ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي واسترجاع داخلي واسترجاع مزجي، أما الكيفية التي يتم بها الاسترجاع، فثمة طرائق متعددة، فمنها طريقة السرد التقليدي، وهو أن يعود راوي الأحداث إلى رواية الأحداث الماضية التي تسبق بداية أحداث القصة، أو عن طريق الشخصية القصصية نفسها التي تتطلب الاستعانة بالوسائل الفنية المعروفة وهي الارتداد إلى الماضي أو ما يُسمى (flash back) لرواية حَدَثٍ وقع في الماضي ويطلق على هذا النوع اسم السرد الصامت مقابل السرد المنطوق الذي يؤديه الراوي[١٦].

الشخصيّة الرئيسة في القصّة تندمج بالراهن الحكائي على أمثل ما يكون، لكنها في الوقت نفسه تسترجع الماضي من أجل صوغ وجهة نظر جديدة بالحاضر، وغالباً ما يكون هذا الاسترجاع مشفوعاً بكل ما هو جميل وأنيق وراقٍ في مواجهة حاضر يسعى إلى محو جمال الماضي بقبح مرفوض، وعلى

الرغم من أن الماضــي المســترجع هو الماضي القريب نسبياً حين كان الناس يحتفلون بكل ما هو حرّ وجميل وأصيل، غير أن ما حصل من تغييرات سوسيوثقافية في بنية المجتمع العربي انحدر فيها الذوق وانحسرت القيم الثقافية العالية، كان له الحضور الأبرز في فضاء هذه القصة، وما هذا المشهد سوى تعبير سردي حكائي عن طبيعة هذه الإشكالية في المشهد القصصي ومن خلفه المشهد الواقعي.

في هذا المشهد الموسوم (ذلك اليوم) بمرجعيته الزمنية الاستعادية تتجلّى الشخصية الرئيسة تجلياً ماضوياً عائداً نحو الزمان الجميل، وتنحصر الرؤية السردية هنا في صورة (محل أدوات التجميل) التي تعكس نوعاً من الاهتمام الخارجي الكمالي بالجمال، وقد حلّت هذه الصــورة مكان صورة سابقة كانت تهتم بالجمال الروحي الذي هو أساس التربية الفنية والجمالية والذوقية للإنسان، وهذه هي المفارقة السردية الضمنية التي سعى الراوي إلى توكيدها في أكثر من مناسبة داخل مشاهد القصّ:

«فــي صبــاح ربيعي مفعــم بألحان الطبيعة خرجـت سوزانا من البيت متوجّهة إلــى المعهد، وفي الطريــق مــرّت بمحل أدوات التجميــل، لم تستطع منع مخيلتهــا من العودة إلى الــوراء سنوات عدّة، فعندما أنهت التعليم الابتدائي كان واضحاً أنّها ستلتحق بالمعهد العربي للموسيقا، ولقد تم ذلك، وبدأ صوت الموسيقا يكبر في داخلها»[١٧].

تلاحــق كاميرا الراوي شخصــية ســوزانا وتتابعها بدقة في راهنها الســردي وفــي عودتها إلى الوراء الزمني لاســتعادة الماضي الجميل، إذ يحصل شكل من أشكال الاسترجاع في الجملة السردية الصــريحة (لم تســتطع منع مخيلتها من العودة إلى الوراء سنوات عدّة)، فحالة الاسترجاع هنا حالة قســرية تدخّلت فيها المخيلة القادرة على اســتعادة ما تختزنه الذاكرة في لحظات، وهو اســترجاع قريب بدلالة التوصــيف الزمني (ســنوات عدّة)، ومن ثم يتحرّك الشــريط الاســترجاعي من بداية الصــورة الســردية المســترجعة (فعندما أنهت التعليم الابتدائي)، وهذه الجملة السردية تحيل على بدايــة التعليــم في المراحل العمرية الأولــى (التعليم الابتدائي)، وهي المرحلة الأســاس في تكوين الإنسان على صعيدي المعرفة والعلم.

غير أن الحلم (كان واضــحاً) في توجه قصــدي مباشر نحو تخصص معيّن (أنّها ستلتحق بالمعهد العربي للموســيقا)، وســرعان ما فعّلت الجملة الســردية حلم الشخصــية المركزية وقد تحول إلى حقيقة مؤكدة (ولقد تم ذلك)، وبعدها انتقل الحلم الماضــي إلى حلم حاضــر ومســتقبل لا يمكن أن يتوقف (وبدأ صــوت الموســيقا يكبر في داخلهــا)، وهذه الجملة ذات الطبيعة الإنشــائية الشعرية تصور على نحو بليغ وجميل علاقة الشخصية الرئيسة بالموسيقا بوصــفها حلاً لمشاكل الحياة وفرصة للانطلاق نحو هذا الصوت الذي التحم بالداخل وكبر، فتقانة الاسترجاع هنا تؤدي وظيفة سردية بوساطة العلامة السيميائية والسردية في آن معاً.

المشهد الخامس: الثقافة والرؤية

مشهد الثقافة والرؤية مشهد حاضر بقوّة في عموم المحكي السردي في القصة، وهو يمثل وجهة نظر الراوي في كثيرٍ من القضايا التي تظهر على نحو مركزيّ أو تظهر عَرَضاً في طيّات المحكي، وهذا المشهد الموسوم (يوم آخر) يجعل من الصفة (آخر) وهي تصف الزمان المتكرر المنكّر (يوم) تعبيراً عن احتمال الاختلاف والمغايرة والإضافة، إذ يُبرز الراوي دور الكتاب في علاقته بالشخصية الرئيسة لأنّها شخصية مهتمّة بالثقافة التي تسهم في تشكيل رؤيتها السردية داخل فضاء القصّ:

«في طريق عودتها من المعهد إلى البيت وقفت أمام بيت الموسيقا وهي تسند الكيس الورقي الذي تمسكه بيدها اليسرى إلى صدرها، كان لونه أخضر كورق شجر الغار أو قل كالزمرد.

دخلت المحل.

أهلاً آنسة سوزانا.

أنا عاجزة عن الشكر، هذا جميل لا أعرف كيف أردّه لك.

ومدّت يدها بالكيس وفي داخله الكتاب الذي كانت استعارته الأسبوع الماضي.

هل أعجبك الكتاب؟»[18].

هذه المحاورة البسيطة المباشرة بين الشخصيتين تكشف عن عمق العلاقة الثقافية المُنتِجة بينهما على أكثر من صعيد، وربما يكون سؤال (- هل أعجبك الكتاب؟) عنواناً لباطنية الحوار في الاستفهام عن درجة تأثير الكتاب في كينونة الشخصية، فضلاً عن اهتمام الشخصية بقيمة هذا التأثير وكيفية حصوله في الذات القارئة، إذ يكشف المشهد في تفاصيله الأخرى عن قوة تأثير الكتاب في مستقبلات الشخصية الرئيسة (سوزانا)، وهي تفسّر حجم الامتنان الذي عبّرت عنه في جملة (عاجزة عن الشكر/جميل لا أعرف كيف أردّه لك)، وما يعكسه هذا السلوك من ثقافة تخصّ استعارة الكتب وجدواها وحالة الامتنان المرافقة لها، وعلى الرغم من بساطة الصورة السردية الحوارية في هذا المشهد لكن المردود الثقافي والرؤيوي كبير جداً، في سياق تمثيل فضاء الشخصية الرئيسة من خلال شبكة من السلوكيات التي تتركها علامات كاشفة في مسيرتها السردية المحورية داخل عالم القصة.

المشهد السادس: الموروث الشعبيّ

يحضر الموروث الشعبي في قصة (بيت الموسيقا) وفي كثير من قصص الدكتور هزوان الوز، وتأخذ موروثات الأفراح الشامية نصيباً وافراً من تنوّع القصّ في هذه القصة، ويأتي المشهد السادس تحت

عنوان (العراضـــة) وهي رقصة شعبية شـــامية تعبّر عن مجمل أفراح الناس الشعبيين وهم يفرحون من القلب لأي حادث فرح ممكن، وتؤدي الشخصية الرئيسة في هذا المشهد دور المصوّر الذي يسلّط عدسة الكاميرا على الفعل الكليّ لحدث العراضة، وفي الوقت نفسه يلتقط صوراً جانبية لما حول الحدث من أجل الإحاطة الصورية والتشكيلية بحساسية الأفعال الراقصة التي تؤديها شخصيات العراضة.

هذا المشـــهد يحكي صورتين متضادّتين، الأولى الصورة الخاصة بالعراضة بوصفها صورة شعبية ذات طبيعة جمالية لها خصوصـــية وتأثير وعمق في الذاكرة الشـــعبية الشـــامية للتعبير عن حالة من حالات الفرح، والثانية هي الصـــورة المضادة الخاصة بنوع الفرح الذي قامت العراضة من أجله وهي صـــورة استهلاكية غير ثقافية، وحساسية هذا التضاد تحكي محنة عامة للمثقفين الذين يرفضون ما وصل إليه المجتمع من جنون استهلاكي على حساب القيمة والذوق، وللمحكي على هذا النحو تمظهر كبير في الشخصية الرئيسة (سوزانا):

«خرجت ســـوزانا من المعهد العالي للموسيقا، وســـارت كالمعتاد محاذية النهر، وقفت تتأمّله، وكالعادة كان بعض المارّة يتغامزون، لقد سمعت كلام بعضهم... (غارقة في شبر ماء يا عيني) (يا عيني رومانسية وسارحة) هكذا قال شاب عشريني، ردّ عليه رفيقه: لا يا رجل، لقد فقدت حبيبها وهي تنتظر أن يعود في النهر بزورق ورقي أبيض وبيده وردة حمراء قطفها من ضـــفة النهر. هي تـــدرك أنهم لا يعرفـــون أنّ النهر الذي تراه هو في داخلها، أما حبيبهـــا فيمكن أن يأتي من النهر أو من الســـماء أو من الجبل، أو يخرج من بين شـــقائق النعمان، أو من عطســـة طفل صغير، أو مع ضـــحكته يأتي، مع أي صـــوت جميل، حدّثت نفســـها: هناك أناس كثيرون في داخل كلّ منهم نهر رقراق صاف وجميل.

صـــعدت سوزانا إلى (الميكرو)، نزلت في موقف الشـــيخ سعد، وعلى الرصيف المقابل، وبجانب محل بيع أدوات التجميل استرعى انتباهها تجمّع عدد من الناس، قطعت الشارع صوب الحشد، كانوا ثمانية شباب يلبسون ثياباً ملوّنة ليست كالثياب المعتادة، وبأيديهم سيوف ليست كالسيوف الحقيقيّة، وتروس ليست كالتروس الحقيقية، اصطف الشباب أربعة يقابلهم أربعة أمام المحلّ، ولقد تدلّت على واجهة المحلّ ســـتارة من قماش لمّاع برّاق، وبلحظة ومع قرع الطبل ســـحبت الســـتارة. وبدأ الشباب يطوّحون بالسيوف في الهواء لتسقط على التروس، كانوا يقفزون يميناً ويساراً وإلى الأعلى وأبو كاسم يقصّ الشـــريط الحريريّ وسيخ الشاورما يدور حول نفسه، وصـــوت الشباب يعلو بالعراضة الشامية على حدّ زعمهم، وأخذ بعض المتجمعين بالتدافع نحو سيخ الشاورما.

(كبرت العراضـــة) قالت وهي تتابع سيرها إلى البيت، ثمّ كرّرت: كبرت العراضة في الشيخ سعد، ويمكن في غير الشيخ سعد»[١٩].

المشـــهد يمثل قصـــة كاملة مستقلّة يمكن التعامل معها على أنّها قصة قصيرة جداً تلتئم حول ذاتها القصصية وتتمركز حول محكيها الموروث شعبي، فـ(كاميرا) الراوي تسلّط أكثر من عدسة على المشهد وتسعى إلى التقاط الصورة القصصية القريبة للمشهد والصورة القصصية البعيدة، الصورة القصصية الظاهرة والصورة القصصية الباطنة، الفعل السردي والمكان، فضلاً عن تكبير الصورة الشعبية لمشهد العراضة على صعيد الحركة والإشارة والعلامة معاً، بما يحقق استقلالية الحكاية من طرف، والتحاقها بالحكاية الأصل من طرف آخر، في نوع من الاشتباك التكويني التأليفي لحساب المحكي القصصي.

المفارقة تبرز في النسـق السـردي للمحكي القصصي في علامة (سـيخ الشاورما)، وهذه العلامة التضاديّة مع صـورة الفرح المختزنة في الذاكرة الشعبية للعراضة تفرغ الحساسية الشعبية من معناها التراثي التاريخي، وتُدخِلُها في سياق استهلاكي مُدان من الراوي و(كاميرته) التي تعرض المشهد داخل فضاء واسع ومشحون بالحركة والتمثّل، لأن (سيخ الشاورما) يحيل على ثقافة استهلاكية جمعية تُلغي أيّ رؤية تراثية شعبية ترتبط بهذه الممارسة الجالبة للفرح والبهجة في أصل تشكيلها وفعلها وهدفها.

المشهد السابع: سردية الاعتراف

الشخصـــية الرئيسة سوزانا تنطوي بنيتها الشخصية على قدر عالٍ من الحرية والانطلاق والفعل من دون محددات أو تابوات، ويبدو أن العنوان العاطفي الشـعري للمشهد (والهوى فضّاح) بمرجعيته المتعلّقة بالحب وقضاياه وشواغله تعطي للشخصية الرئيسة في القصة مناخاً أصفى ومساحة أوسع، ولا شــكّ في أنّ ثمة علاقة وطيدة بين قدرة الهوى على الكشــف والفضح من جهة ورغبة الشخصية من جهة أخرى في الاعتراف بما تعاني من مشاعر تخصّ شخصاً معيناً حاضراً غائباً دائماً:

«- الله يا سوزانا كأني بك تريدين أن أعلّق صورتك في بيت الموسيقا.

وبشـيء مـن الحيـاء وكثير مـن اللياقـة والأدب، قالت: عم صهيـب أستطيـع أن أقول وبكثير مـن الجرأة والصـدق أنّ أفـراد عائلتـي الأربعـة القريبين ولاسيما جدّي هـم في روحي ومن دون أدنى شـكّ أنت الخامس. توقفت قليلاً، ثم تابعت: وهناك شخص آخر لكنه ليس في روحي بل هو روحي ذاتها»[٢٠].

القول السـردي الذي اضطلعت به سوزانا هنا مشفوعاً بما صرّحت به من جرأة (قالت: عم صهيب أستطيع أن أقول وبكثير من الجرأة والصدق)، ولعل امتزاج خاصيَّتَي الجرأة والصدق في سياق واحد ما يشي بقوّة الاعتراف وقيمته الإنسانية والثقافية، ويأتي مضمون الاعتراف بطريقة ذكية تبدأ فيه بأفراد العائلة (أنّ أفراد عائلتي الأربعة القريبين ولاسـيما جدّي هم في روحي)، فالعدد (أربعة) يتصـدّرهم الجدّ بحكم طبيعة العلاقة بينها وبينه، ومن ثمّ بقية الأفراد، لكنها لا تنسى عمها صهيب فهو الخامس في ترتيب العدد (ومن دون أدنى شكّ أنت الخامس)، إذ يكتمل عقد المحبة بالعدد خمسة.

لكنّ العدد لا يتوقف عند هذا العدد بل ينتقل إلى ما هو أهم وأخطر حين يأتي الاعتراف بما هو خفيّ لذلك يأتي نوع من الفاصل الزمني السردي في استمرارية الحكاية (توقفت قليلاً)، حتى تتمكن من ترتيب خطابها كي يصـل إلى مرحلة الاعتراف (ثم تابعت)، وهنا ينتظر المتلقي ما يسـفر عنه الاعتراف بعد هذا من مفاجأة تقع في دائرة أفق التوقّع لأنه سبقت الإحالة عليه في مناسبات سردية سابقة من المحكي (وهناك شخص آخر لكنه ليس في روحي بل هو روحي ذاتها)، وهنا يتكشّف الحب والاعتراف الصريح به للعم صهيب لأنه هو المرجع الوجداني الوحيد خارج مربع العائلة، وبهذا يكون السـادس هو جوهر الروح بل هو الروح نفسـها التي تحوي بحبِّها الخمسة الآخرين، وعلى هذا تكون سـردية الاعتراف موجة حكائية تضع الشخصية الرئيسة في موضع الحرية والانطلاق والانعتاق من ضغط السرّ الذي يتحرك بقوّة في أعماق الروح.

المشهد الثامن: الأداء الراقي للشخصية

الشخصية الرئيسة (سوزانا) تتمتّع بكاريزما نوعية في قدرتها على التفاعل مع المواقف السردية أيّاً كان شـكلها ونوعها ونموذجها، وهذا المشـهد المعنون (عينا سوزانا) وهما أشبه بعدستَيّ كاميرا تبحثان عمّا تحب مع أنّ أداءها البحثي هذا يجعل من عينيها محور السـرد القصصي، لكن المشهد يعرض في سياق نوعية الأداء الراقي لها ما تؤديه من أغنية بصوت أخّاذ وأداء متقن يحيل على رقيّ الشخصية:

«كانت تغنـي بصوت أخاذ وأداء متقن جميل، وفي الوقت نفسـه تتابع بعينيها عن العم صهيب وعن جمـال، واستمـرت تبحـث كأنهـا تعطي صوتها مساحـة أبعد للوصـول إلى مراقي الروح. عـلا التصفيق لدقائـق فـي صالة المسرح بعد نهاية الفقرة. أسرعت إلى أهلهـا، أخذها جدّها بين ذراعيه ولم يتمالك نفسه، بكى بدموع الفرح، وضمّها أكثر، وكانت بقية أهلها تستمع إلى كرم الاستحسان. وفي المساء كانت سوزانا تعيش مشاعر مختلفة، هي سعيدة... هي فخورة... هي... لكنها لم ترَ العم صهيب، ولم ترَ جمال في الحفل، وبدأت تنتظر الصباح بفارغ الصبر»[٢١].

الغناء الذي تصـدح به الشخصية الرئيسة (سـوزانا) وتأثيره في الوسط السمعي وما يعكسه من هالات إعجاب مستمرّة يمثل جوهر التمركز الحكائي في المشهد، ثمة مكانان متوازيان هنا يحتويان تجربة سـوزانا في أدائها الفني الجمالي الباعث على تقدير مسـتوى الرقي لديها، المكان الأول هو صالة المسرح وقت الأداء وما حفل به من استجابة رائعة أسعدتها ومحت من داخلها أي شعور بحزن ما، والثاني هو البيت حيث الجد الذي يحتفل بها وبمنجزها الراقي بوصفه المشجع الأبرز لها، ولعل جملة (بكى بدموع الفرح) تمزج بين علامتَي الفرح والحزن في تشكيل استعاري واحد.

وتتجه كاميرا الراوي نحو سوزانا لتصّور اختلاط مشاعرها بين حالين (وفي المساء كانت سوزانا تعيش مشاعر مختلفة، هي سعيدة... هي فخورة... هي... لكنها لم ترَ العم صهيب، ولم ترَ جمال في الحفل، وبدأت تنتظر الصباح بفارغ الصبر)، وهذا التضاد الشعوري الوجداني يعمّق الحالة العاطفية في جوهر الشخصية الرئيسة ويضاعف من قيمة ما تملكه من أحاسيس تسهم في بناء الشخصية على أعلى مستوى.

المشهد التاسع: دراما الحبكة

يتكشّف المشهد السردي التاسع من القصة عن دراما تتمثّل بموت العم صهيب الذي كان يمثل رصيداً بالغ الأهمية للشخصية الرئيسة، لكنها في المقابل تطرح الموسيقا بوصفها حالة للتغلب على الحزن والموت والقبح، فبين موت العم صهيب وغيابه الكلي عن فضاء بيت الموسيقا، والموسيقا نفسها التي تمثل بديلاً للغياب وانتصاراً على الموت واستظهاراً للجمال ضد القبح، ولعلّ عنوان المشهد (قمر وحيد) ذو إحالتين، الأولى على القمر الغائب وهو (العم صهيب) والثانية على القمر الوحيد الدائم الحضور وهو (الموسيقا):

«شغّلت سوزانا التلفاز صباحاً وهي تلبس ثيابها لتعرف الأحوال الجوية المتوقعة لأنّ الجوّ كان بارداً، والسماء ملبّدة بالغيوم. كان باب محل الموسيقا ما يزال مغلقاً، ولما أصبحت مقابل الباب خطت صوبه خطوة ثم خطوة، وعادت بها الذاكرة إلى الوراء إلى المرّة الأولى: أهلاً آنسة تفضّلي. تقدّمت صوب الباب أكثر، في وسطه ورقة بيضاء كُتبَ عليها باللون الأسود وفي رأس الورقة (إنّا لله وإنّا إليه راجعون). كانت ورقة نعي العم صهيب على الباب، وقرأتها بعينيها، إلا أن في داخلها شيئاً مختلفاً كانت تريد أن لا تصدّق، أو كانت تعتقد أنّ الذين مثله لا يموتون. وأقفلت عائدة إلى البيت، دخلت غرفتها وأغلقت عليها بابها»(٢٢).

(كاميرا) الراوي كلي العلم مشغولة بتصوير حالات الشخصية الرئيسة ولاسيما في هذه اللحظة السردية الاستثنائية التي تشهد فيها غياب شخصية العم صهيب إلى الأبد، هذا الغياب الذي ولّد نقصاً لدى الشخصية الرئيسة لأنها جزءٌ لا يتجزّأ من البنية الثقافية العامة الإنسانية والثقافية لها، وغيابها لا يعني غياباً عادياً حين تعتقد سوزانا أن مثل هؤلاء الأشخاص عصيّون على الموت ولا يمكن لأي قوة أن تغيّبهم على هذا النحو.

إنّ هذا الغياب (الموت) هو غياب فعّال في الشخصية الرئيسة لأنّ العم صهيب لم يكن شخصاً مجرداً أو عابراً في حياة سوزانا، بل ترتبط شخصيته بشخصيتها في علاقة إنسانية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالموسيقا وعالمها وقضاياها المتنوعة الداخلة في صميم شخصيتها وأعماقها، لذا فالحضور الذي تمثله شخصية العم صهيب في شخصية سوزانا حضور دائم وفعّال ومنتج على الدوام مما يجعل غيابه يشكّل فاجعة حقيقية.

ولعلّ الجملة السردية التي تصوّر انفعال سوزانا بالحدث (إلا أن في داخلها شيئاً مختلفاً كانت تريد أن لا تصدّق، أو كانت تعتقد أنّ الذين مثله لا يموتون إيماناً منها بخلودهم الضروري. وأقفلت عائدة إلى البيت، دخلت غرفتها وأغلقت عليها بابها)، تكشف عن حقيقة هذه العلاقة النوعية بين الشخصيتين، فهي أولاً لا تريد أن تصدّق ما حصل للعم صهيب في غيابه الأبدي من جهة، ومن جهة أخرى لديها اعتقاد بخلود مثل هذه الشخصيات العابرة للنموذج الإنساني الطبيعي، لذا لم يكن أمام محنتها هذه سوى الانفراد بذاتها لاستيعاب حقيقة ما جرى وفهمه على النحو الطبيعي الممكن.

ثم ما تلبث الموسيقا أن تظهر من جديد بوصفها عزاءً حاسماً لمحنة سوزانا في فقدها المؤلم للعم صهيب، فتتوجّه (كاميرا) الراوي نحو سوزانا وهي تلجأ إلى الموسيقا كي تداوي جراح أزمتها الذاتية الروحية، حين تنفتح ذاتها على هذا الفضاء بكل ما تحمل من طاقة ورغبة وأمل وصولاً إلى تحقيق الذات في شكل من أشكال التحدّي والاستمرار:

«الموسيقا تعيد صياغة الإنسان، وتسعى إلى استمرار توازنه وتعمل على تحقيق التناغم بين بني البشر ليعزفوا لحن الإنسانية والحياة. كان كلام الأستاذ مؤثراً وعميقاً، نهضت سوزانا، شكرته واستأذنت بالانصراف، توجّهت إلى ندوة المعهد لتأخذ كأساً من الشاي قبل بدء الدرس التالي، كان الطلاب يروحون ويجيئون، يتحادثون ويتمازحون، هذا يبتسم وتلك تنفعل»[٢٣].

تضع الجملة السردية الخاصة بوصف الموسيقا شخصية سوزانا الرئيسة في ميزان الموسيقا العالمي العادل، بوصفها فلسفة حياتية عميقة ونافذة في عمق الذات البشرية (الموسيقا تعيد صياغة الإنسان، وتسعى إلى استمرار توازنه وتعمل على تحقيق التناغم بين بني البشر ليعزفوا لحن الإنسانية والحياة.)، فـ(كاميرا) الراوي تلاحق الشخصية الرئيسة في أفعالها السردية المباشرة بحسب مسارات الحدث القصصي، فضلاً عن التقاط الرؤى العامة المتعلّقة بفن الموسيقا وأثرها في إعادة صياغة الإنسان على نحو جمالي جديد، وتحقيق التناغم والتلاؤم بين بني البشر في كل زمان ومكان.

المشهد العاشر: الخاتمة السردية

تعدّ الخاتمة القصصية جزءاً مهماً من فضاء التشكيل النصي للقصة، وبما أن قصة (بيت الموسيقا) تقوم على دينامية المشاهد بمرجعياتها التشكيلية الدرامية والسينمائية، إذ «تعمل الخاتمة المشهدية في القصة القصيرة على توظيف آليّات مستعارة من المسرح ومن السينما في آن، إذ على الرغم من أن المشهد أساساً هو آليّة درامية عرفها المسرح منذ زمان قديم، إلا أن السينما تمكّنت من استثمار هذه الآلية على نحو جديد وجعلت منها مشهداً سينمائياً يختلف في طبيعته وإجراءاته عن المشهد الدرامي، وقد أفادت الأشكال السردية ولاسيما القصة والرواية من منجزات الدراما والسينما في مجال تشكيل

المشهد»[٢٤]، كما اعتمدت هذه القصة في تشكيل خاتمتها السردية على هذه الآلية استجابة للمنطق السردي العام الذي حكم القصة، وتلاؤماً مع خصوصيات التعبير الحكائي الدرامي والسينمائي فيها وهي تتجلى هنا أو هناك في مفاصل كثيرة من مشاهد القصة كلّها.

يشرف المشهد السردي العاشر من القصة على إغلاق ستارة الأحداث الحكائية التي قدّمها الراوي كليّ العلم بوساطة هيمنة الشخصية الرئيسة (سوزانا) على تحولات الحبكة القصصية، وكان العنوان الشعري للمشهد (خمرة الروح) ذا حساسية شعرية تحيل على الموروث الشعبي الغنائي السوري، وتسري هذه الحساسية على حبكة المشهد بين شخصية سوزانا وشخصية جمال من خلال اللقاء الحاسم في الفصل الأخير من فصول الحب الصامت، فحتى بلوغ هذه المرحلة السردية كانت شخصية جمال مجرد حلم بالنسبة إلى شخصية سوزانا، لكن الخاتمة السردية فكّكت اللغز السردي وأظهرت الشخصيتين في حاضر اللحظة القصصية الختامية كي تنتهي القصة إلى المثول بين يدي الماء المتدفّق:

«بدّلت سوزانا ثيابها صباحاً وتوجّهت إلى المسرح حيث تجري التحضيرات للحفل، كانت تعرف أن أستاذاً انضمّ مؤخراً إلى مدرّسي المعهد العالي للموسيقا بعد عودته من مصر وإتمام دراسته وحصوله على الماجستير، وسيكون مسؤولاً عن اللمسات الأخيرة للحفل.

اقتربت من باب المسرح وكان الصوت يأتي من الداخل:

يا ربّة الوجه الصبوح — أنت عنوان الأمل
أسكريني بلثم روحي — خمرة الروح القُبَل

أمسكت قبضة باب المسرح، أدارتها وفتحت الباب، ثمّ تقدّمت إلى الأمام، انعقد لسانها في البداية، وخفق قلبها بشدّة: يا إلهي... إنّه الأستاذ جمال...

لم تستطع أن تكبح جماح عواطفها وتتقيّد بما يعتقد أنّه الأصول. وصرخت: أستاذ جمال...

ولم يكن هو أقلّ حماساً واندفاعاً منها، كان كلّ منهما يشعر أنّ الآخر يستعرض في مخيلته شريط اللقاءات في بيت الموسيقا والحب الصامت العميق، لم تكن لديها رغبة في معرفة أي شيء عن أيام الغياب لأن لحظة اللقاء بددتها وجعلتها نسياً منسيّاً، وكأنهما افترقا البارحة أو قبل ساعات. وعاد ماء النهر دفاقاً في داخلها يداعب أبعد من الضفتين، ويفتح قنواتٍ جديدة»[٢٥].

عدسة (كاميرا) الراوي كليّ العلم تتسلّط على حركة الشخصية الرئيسة وهي تنهض بأعباء السرد في المشاهد كلّها بقوّة وهيمنة، ويتضح تماماً في هذا خاتمة هذا المشهد الصورة السردية بحساسيتها الدرامية والسينمائية التي تحاول تصوير دقائق الأمور وتفاصيلها في طبقات المشهد الأخير من مشاهد

القصّ، وهو مشهد محتشد بالأحداث والحكي والقص وذلك لإحساس الراوي كلي العلم بأن القصة على وشك بلوغ نهاياتها، وهذا الإحساس يرافق الراوي وكأنه لا يريد أن تنتهي حكايته عند حدّ، ولا شكّ في أن الشخصية الرئيسة في القصة تبقى حاضرة بكل قوتها داخل مشهد الخاتمة كي تؤكّد قيمتها المنتشرة على كل مشاهد القص من بداية القصة حتى نهايتها.

المحصلة البحثية

نحاول في هذه الخلاصة البحثية أن نرصد فعالية الشخصية الرئيسة (سوزانا) في قصة (بيت الموسيقا) انطلاقاً من الرؤية النظرية لهذا النوع من الشخصية، فبما أن بناء الشخصية الرئيسة يتم عادة بوسائط متعددة، حسية: مرئية أو أخرى غير مرئية، وتخضع الشخصيات وفق هذا المنظور السردي «لنوع من المداولة بين الوضع المتحرك للشخصية (الصورة السردية) أو وضعها الساكن (الصورة الوظيفية) بصفة أساسية، وفي ثنايا ذلك تأتي الصورة الحوارية؛ لتدفع في الغالب بالسياق الوصفي والسردي إلى الأمام»[٢٦]، فإن الحبكة القصصية ابتداءً من خصوصية الشخصية وصفاتها وتحولاتها ومكانها الجوهري (بيت الموسيقا) تتجمع عندها أحداث القصة من الاستهلال حتى الخاتمة، إذ تؤول الشخصية إلى نتيجة تتلاءم مع طبيعة وضعها ووظيفتها، ومن ثم سلوكها وموقفها ومصيرها[٢٧].

القصة وفق هذا المسار السردي بين شخصية سوزانا وبيت الموسيقا والشخصيات المجاورة تمثل الرؤية التي يريد الراوي طرحها في سياق عمله القصصي[٢٨]، وقصة (بيت الموسيقا) على هذا النحو تترفَّع «عن أن تكون أفكاراً حية أو تجارب يقال لنا إنها تجارب حية»[٢٩] فحسب، بل هي تخضع لنوع من التفاعل بين تجارب الواقع وتجارب القص ضمن رؤية سردية نابعة من صميم الفضاء السردي العام للقصّ.

لا يمكن للعمل القصصي أن ينجح من دون تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية في العمل السردي، وحين تخفق القصة في أداء هذا الدور الثقافي والرؤيوي فإن القصة لا يكتب لها النجاح على الصعيد الفني[٣٠].

الشخصية الرئيسة تنهض سردياً من خلال جملة أسباب تتفاعل فيما بينها لتأسيس الرؤية المطلوبة[٣١] كما هي الحال في شخصية سوزانا وعلاقتها بالشخصيات الثانوية والمكان والزمان، ومن أبرز هذه الأسباب هو ما يصطلح عليه (التعقيد): وهو ما تنطوي عليه الشخصية الرئيسة من صفات متشابكة، فشخصية سوزانا تعدّ شخصية معقدة في بنائها الثقافي وقدرتها على تحمّل ما يصادفها من ظروف قاهرة، وفي بناء علاقاتها بعناصر التشكيل السردي الأخرى، وهو ما جعل منها شخصية محورية لا تستطيع (كاميرا) السارد الموضوعي إهمالها في أيّ لحظة من لحظات السر.

السبب الثاني يتعلق بموضوع العناية والاهتمام: إذ يلاحق الراوي حراك هذه الشخصية بقوة وشمول ويلفت انتباه المتلقي إلى أنّها محورٌ رئيسٌ للقص على مستوى استمرارية السرد وعلى مستوى الفكرة القصصية معاً، أما السبب الثالث هنا فهو عمق الشخصية الرئيسة وقوتها وتأثيرها في مشاهد القصّ، وهذا السبب يمكن أن يسهم في اندفاع المتلقين نحو العالم القصصي للقصة ولاسيما حين تمثل شخصية سوزانا نموذجا يمكن أن يُحتذى به في سياق حركة التمثيل السردي بين عالم النص والتلقي.

إنّ الشخصية الرئيسة كما لاحظنا في شخصية سوزانا على نحو واضح وعميق تتمتع بقدر معين «من الغموض أو تواري الروح خلف دوافع مبهمة بين حين وآخر، ولكن هذا القدر يكفي كي ينصبّ اهتمامنا عليها فلا يحيد عنها بوصفها شخصية رئيسة في القصة»[٣٢]، يجعل المتلقي يوجه كامل الاهتمام لملاحقتها في كل مشهد من مشاهد القصة العشرة إذ لها في كل مشهد حضور طاغٍ يشير إلى سلسلة أفعالها ومتوالياتها السردية.

ولا شكّ في أن ما يجعل من هذه الشخصية قادرة على احتلال هذه الأهمية الكبيرة حتى نسمها بهذه السمة (الرئيسة) هو تمتعها بصفات استثنائية قياساً بالشخصيات الأخرى التي تدور في فلكها، فهي تملأ الزمان والمكان وتؤثر في الشخصيات المجاورة وتمنحها قوة أكثر، فشخصية الجدّ وشخصية العم صهيب وشخصية جمال كلها شخصيات ثانوية لا قيمة لها لو انقطعت عن محور الشخصية الرئيسة (سوزانا).

❀ ❀ ❀

الهوامش

(١)- د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م، ص٢١١.

(٢)- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١٢٦. وينظر، د. خليل الموسى، التحولات النفسية والذهنية في الشخصية، مجلة المعرفة السورية، دمشق، العدد (٣٩٥)، ١٩٩٦م، ص١١١.

(٣)- د. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط٧، ص١٠٤.

(٤)- د. عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م، ص٦٨.

(٥)- د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٥٦٧.

(٦)- د. فاطمة عيسى جاسم، غائب طعمة فرحان روائياً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٤م، ص٧٨.

(٧)- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١٢٦.

(٨)- ليون أيدل، القصة السيكولوجية، ترجمة: د. محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩م، ص١٠٤.

(٩)- د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط١، ١٩٧٦م، ص١٩٣.

(١٠)- النقد التطبيقي التحليلي، ص٦٨.

(١١)- جيريمي هورثون، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة: غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦م، ص٧١.

(١٢)- د. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م، ص١٢٣.

(١٣)- هزوان الوز، عصّة بحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة القصّة (٢)، ٢٠١٦م، ص٢١.

(١٤)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٢٦.

(١٥)- إيمان حسين محي، بنية الزمان في القصص القصيرة عند ميسلون هادي، مجلة الهدى، العدد ٦، ٢٠١٦، ١٥٣. وينظر: د. شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ج١، بغداد، ط١، ٢٠٠٠م، ص٦٣.

(١٦)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٢٦ – ٢٧.

(١٧)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٢٨.

(١٨)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٣٠.

(١٩)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٣٢ – ٣٣.

(٢٠)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٣٤.

(٢١)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٣٦.

(٢٢)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٣٦ – ٣٧.

(٢٣)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٣٩.

(٢٤)- جميلة عبد الله العبيدي، عتبات الكتابة القصصية، دراسة في بلاغة التشكيل والتدليل، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠١٢م، ص١١٦.

(٢٥)- هزوان الوز، عصّة بحر، ص٤٠- ٤١.

(٢٦)- د. بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان- بيروت، سلسلة النقد الأدبي، ط١، ١٩٨٦م، ص١١.

(٢٧)- ينظر د. حاتم الساعدي، محاضرات في النثر العربي الحديث، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ص٤٥. و د. محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ت، ص٢٧.

(٢٨)- محاضرات في النثر العربي، ص٢٥.

(٢٩)- روجر ب. هينكل، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتقديم وتعليق: د.صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص١٨٧.

(٣٠)- قراءة الرواية، ص١٨٨.

(٣١)- قراءة الرواية، ص١٧٨ – ١٨٩.

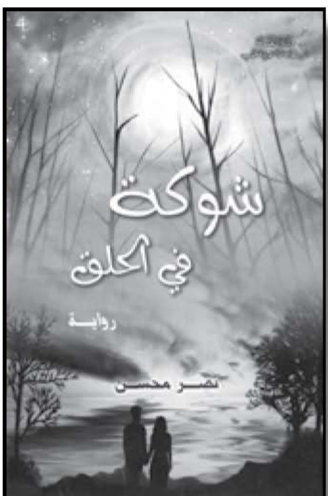
(٣٢)- قراءة الرواية ، ص١٨٥.

❀ ❀ ❀

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

شوكة في الحلق



الآن أتذكَّر تلك الليلة كان البدر مكتملاً، والسماء في غاية الروعة، كان يوماً دافئاً، وكأنّ الشتاء خصص تلك الليلة لنا. فأمر الطبيعة أن تخفف من غضبها. هدأت الريح، وتوقف هطل المطر، وساد سكون بهيج هذه المدينة الجميلة. الغيوم خففت من سرعتها، تقطعت وزال سوادها، وراح البدر يسترق النظر إلى الأرض بين غيمة وغيمة، وكنّا سعيدَيْن ونحن عائدان إلى البيت، وضعنا أشياءنا. وبدأت السهرة، وقبل أن ننام تركت لدى ميساء بعضاً منّي.

بالمقطع الآنف المستل من النص، يلوّن «نصر محسن» الغلاف الثاني لروايته «شوكة في الحلق» التي صمم لوحة غلافها الأول «عبد العزيز محمد».

صدرت رواية «شوكة في الحلق» حديثاً عن وزارة الثقافة في سورية بحلّة خضراء تعدّ (٢٤٧صفحة)، (٢٥سم)، وتتألف من (١٨عنواناً داخلياً)، الأول: (يوم عادي في حياة سلفادور العربي).

والأخير: (وتبدأ الحكاية).

«شوكة في الحلق» هي الثالثة للأديب نصر محسن، بعد روايتيه السابقتين: «العكاري» و«العفن». وله في القصة مجموعات سبع.

تتمظهر أحداث الرواية على غير جغرافية عربية (لبنان، وسورية، وتونس، والعراق). تستفيد تقنياتها من فنون عدّة (الأغنية، واللوحة، والمشهد). وتشي قراءتها بملموس أدب وثقافة واستغراق!

التأويل في الثقافة العربية المعاصرة

صدر حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق، كتاب جديد في الدراسات الفكرية الفلسفية. بعنوان الكتاب: «التأويل في الثقافة العربية المعاصرة من الموروث إلى المنهج»

يفصل الدكتور «عهد كمال شلغين» كتابه البالغ (٤١٦صفحة)، (٢٥سم) في خمسة فصول:

الفصل الأول: الاتجاه البنيوي في التأويل عند محمد عابد الجابري.

الفصل الثاني: الاتجاه الإسلامي التطبيقي عند محمد أركون.

الفصل الثالث: الاتجاه التجديدي عند حسن حنفي.

الفصل الرابع: المنهج التأويلي عند نصر حامد أبو زيد.

الفصل الخامس: الاتجاه التأصيلي التجديدي عند عبد الرحمن.

جاء في مقدمة الكتاب الذي يشكل إضافة ملحوظة إلى قسم الدراسات الفكرية الفلسفية في المكتبة العربية:

سيكون محور الكتاب هو دراسة بعض الاتجاهات الفكرية العربية المعاصرة التي درست التراث والنص بناءً على منهجيات وتصورات حداثوية أساسها التجديد، وما وصلت إليه من نتائج، هو المحور الرئيس الذي لا بدّ من تأويله بمنهجية نقدية بعيدة عن التأثر الأيديولوجي بكل أشكاله.

فسؤال النص وكيفية التعامل معه وآليات قراءته يظهر بوصفه سؤالاً جوهرياً ملحاً من بين الأسئلة المطروحة التي تشغل الفكر العربي المعاصر، بالإضافة إلى سؤال مهم: كيف نتعامل مع هذا التراث؟

كم تمنّيتُ لو كنتِ معي

رأى النور حديثاً، كتاب جديد لمؤلفه الباحث الدكتور «هشام سعيد الحلاق»، صدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق؛ وممّا جاء على الغلاف الأخير للكتاب:

(حسب الكتاب محاولته التركيز على الأسس التي تُبنى الحوارات عليها، من مثل: وضوح العبارة وصدقها من أجل الوصول إلى الحقيقة، بعد توفر الدلالات الموضوعية المؤدية إليها، وتبيان أهمية



التعامل مع المعاني الحقيقية للتفكير الناقد، وما يعني ذلك من انفتاح على أفكار الآخرين، والإقرار بأن لديهم أفكاراً مضافة تثري تلك الحوارات والتمييز في أثنائها بين التفكير العاطفي وبين العمل المنطقي...).

يتألف الكتاب الذي جاء بعنوان رئيس «كم تمنّيتُ لو كنتِ معي» وعنوان فرعي «حوارات معرفية في قصص مختلفة»، من مقدمة، ومقولة قبلها تقول: «المعرفة مثل تسلّق الجبال: كلما ارتقيت فيه لأعلى زاد ما يمكنك رؤيته وتقديره». إضافة إلى أجزاء أربعة، هي:

- قصة الكتابة.
- كم تمنّيت لو كنتِ معي.
- الإنسان المخرّب للبيئة.
- شعوب العالم.

إضافة إلى ما حظي به كتاب الدكتور «حلّاق» من حسن طباعة وأمثلة تطبيقية وصور بيانية، وطواعية لغة وبساطة أسلوب. فقد اجتمعت له فائدة المعرفة ومتعة التعرُّف ونكهة الصقل والتثبيت، لشريحة واسعة، من فئات مختلفة: عمرياً، واجتماعياً، وثقافياً، وعلمياً ومهنياً. ما يرشّحه ليكون عنواناً ملحوظاً في مكتبتنا العامة!

شجرة تحلم بالطيران

بالعنوان أعلاه، طرحت الهيئة العامة السورية للكتاب، كتاباً شعرياً جديداً لقرّائها، ضمن مشروعها الوطني للترجمة، يحمل الرقم (٢) من سلسلة الشعر العالمي.

يحتوي الكتاب مختارات من الشعر الصيني في القرن العشرين، ألّفته مجموعة من الشعراء، وترجمه جهاد عارف الأحمدية.

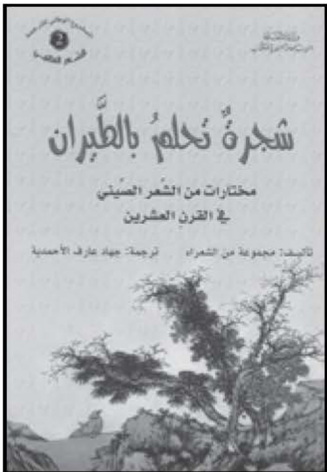
وزّع المترجم الشاعر «جهاد الأحمدية»مختارات مجموعته المترجمة، بعد المقدمة، إلى أقسام يشمل كلٌّ منها قصائد شاعر معيّن:

- قصائد للشاعرة «تشينغ مِنّ».
- قصائد للشاعر «يانغ مو».
- قصائد للشاعر «يي يانبِن».

- قصائد للشاعرة «ليو يالي».
- قصائد متفرقة «لشعراء وشاعرات عدّة».

ممّا كتب على الغلاف الأخير للكتاب:

«من حين إلى آخر تطالعنا أقلام من هنا وهناك بفكرة أن الشعر لا يترجم لأسباب مختلفة، لكن المترجمين لم يتوقفوا عن ترجمة الشعر، وكانت لترجماتهم تأثيرات في شعر أممهم في المعنى والمبنى، ووجدت تلك الترجمات طريقها إلى القراء ونالت إعجابهم...



ربما من حظ القارئ وحظ هذه المجموعة من الشعر الصيني الحديث والمعاصر أنها وقعت بين يديّ شاعر، نترك للقارئ أن يستمتع ويحكم...».

ومن أشعار المجموعة تقتطف هذا المقطع من قصيدة «أحزان امرأة شابة» للشاعر «تاو بيجن»:

كبرعم يحاول التفتّح
بدت لك شفتاي
فانتشيت بفتنتهما الساحرة
رأيت حاجبيّ
مزاراً مقدّساً
وعينيّ اللتين ترفّان تحتهما
كنجمة الصباح.

الإعلام بين الثقافة والتربية

كتاب جديد بالعنوان أعلاه، صدر حديثاً للدكتور عيسى الشماس.

الكتاب من منشورات وزارة الثقافة- الهيئة العامة السوريّة للكتاب، ويتألف من سبعة فصول:

الفصل الأول: الإعلام (طبيعته وأهدافه).

الفصل الثاني: نظريات الإعلام وتأثيراته.

الفصل الثالث: قضايا الإعلام المعاصر.

الفصل الرابع: الإعلام والثقافة.

الفصل الخامس: الإعلام والتربية.

الفصل السادس: وسائل الإعلام التقليدية.

الفصل السابع: وسائل الإعلام الحديثة ودورها.



«الإعلام بيــن الثقافة والتربية- دراســة إعلامية من منظور وظيفي»: كتاب مرجعي مهم للمختصين، وثقافة معرفية للعامة.

(يدرس الكتاب بالتفصيل طبيعة وسائل الإعلام التقليدية: «الصــحافة، والإذاعة، والتلفاز، والمسرح، والسينما، والمراكز الثقافية»، وأهميتها الثقافية والتربية، وكيفية توظيفها بطريقة مباشــرة أو غير مباشــرة، مــن خلال موضــوعاتها وبرامجها المتنوعة ذات المضمونات الثقافية والتربوية.

وينتقل إلى دراســة وســائل الإعلام الإلكترونية الحديثة: الحاســب والإنترنــت وبرامجهمــا، فيبين ميزاتهــا الإيجابية والســلبية، وكيفية توظيفها فــي التثقيف والتربيــة والتعليم، ويركــز على مقاهي الإنترنت التــي يرتادها الأطفال والفتيان، ويتصفحون مواقف مختلفة من المعلومات والخبرات والسلوكات، من دون رقابة أو توجيه).

مختارات قصصية من أمريكا اللاتينية



العنوان: مختارات قصصية من أمريكا اللاتينية.

التأليف: مجموعة من المؤلفين.

الترجمة: سلام ميخائيل عيد.

ضــمن منشــورات وزارة الثقافة في ســورية- الهيئة العامة السورية للكتاب، صدرت مؤخراً مجموعة القصص الآنفة، حاملة الرقم (٣) من سلسلة القصة العالمية للمشروع الوطني للترجمة.

تقع القصــص في (١٩٢صفحة)، (٢٠ســم) تشتمل على (٢٠ قصة قصــيرة) لكتّاب من شتّى أقطار أمريكا اللاتينية: (كولومبيــا، وكوســتاريكا، وإســبانيا، والأرجنتيــن، وكوبــا، ونيكاراغوا، والبيرو، والسلفادور- وغيرها).

من عناوين القصص:

(أشــياء كثيــرة يجــب القيام بهــا، وحلم يويــا النظيف وحيوانات تشــوريكا المفترســة، والطريق إلى آبيا يالا أو إلى عمواس أمريكا اللاتينية، وفي مواجهة الشمس، وهذي هي العاصمة، وبطيء لكن ممكن، وعسليتان، والصحراء، والمالك).

جاء في الغلاف الأخير للمجموعة:

«ما يميز قصــص هذه المجموعة أنها الكتّاب غير مشهورين عالمياً، وربما إقليميّاً، لكنها قصص مكتملــة البنيان الفني، من جهة، وتعكس هموم الإنســان المحلي، مــن جهة ثانية، وتوفر لها المترجم القدير من جهة ثالثة.

نأمل أن تنال رضــا القــارئ وأن نلبي بعض حاجاته الروحية، التــي تقدمها الترجمة من قطوف الأدب، وحدائقه في كل أنحاء العالم».

إلى آخر العمر... أنتِ



- «إلى آخر العمر... أنتِ»- مجموعة شعرية.
- الشاعر: محمود عزيز إسماعيل.
- منشورات: الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١٨م.

يهدي الشاعر مجموعته:

إلى وسام...

حوّائي التي أُحبّ

إلى آخر العمر أنتِ

جاء في الغلاف الأخير للمجموعة:

«قصائد تحلّق في فضــاءات الإبداع، محمولة على جناحي موهبة جدّية، وتجربة أنضجتها وأغنتها الثقافة والحياة.

محمود عزيز إسماعيل اسم يُضاف إلى أسماء الشعراء السوريين الذين نقرأ قصائدهم فتمتعنا، وتثير فينا الأحاسيس والمشاعر النبيلة».

من أجواء قصائد الشاعر «محمود» التي تنوعت من التفعيلة، إلى المنثورة، إلى العمودية الموزّعة على سطور، نقتطع من قصيدة «اعترافات لمن أهوى»:

أسعى لها أدنو
والبعد يقصيها
لو مرّةً تدنو
منّي وأدنيها
ما خلدُ؟ ما عدْنُ؟
كحلٌ بعينيها
تبّاً له الزمن
مازال يضنيها.

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

عيسى مخلوف

«الشيء الوحيد الذي يُقرأ في معرض فرانكفورت للكتاب هو دفتر الشيكات»



يقول الشاعر والناقد والمترجم اللبناني «عيسى مخلوف» في حوار أجراه محمد نصر الدين ونشر في جريدة الأخبار بتاريخ (١٥ كانون الأول ٢٠١٨م): «إنّنا منذورون للعيش بين عالمين: عالم الواقع المسيطر، من جهة، ومن جهة ثانية، عالم الرؤية والحلم الذي قد يساعد على تَحَمُّل ما يتعذّر احتماله. الأدب والفنّ، في بعض وجوههما، قراءة أخرى للواقع وللتاريخ، ومسعى لمواجهة الموت، من منطلقات جماليّة...».

وعند سؤاله هل الأدب قادر على ترميم ما دمّرته السياسة وأفسده التاريخ وحكمت به الجغرافيا؟ أجاب:

«الآداب والفنون تعبير عن رفض السائد والمألوف، والبحث عن فضاءات أخرى جديدة تضاعف من نسبة الأوكسجين في الهواء، وتسعى إلى جعل الأمكنة التي نعيش فيها أكثر رحمة وأكثر اتّساعاً...

تعود إلى خاطري الآن حالة نصر حامد أبو زيد الذي التقيته آخر مرّة في مدينة لاهاي، وأخبرني يومها بأنّ خروجه الاضطراري من مصر، بعد اتهامه بالكفر والردّة وصدور حكم قضائي نصَّ على تفريقه عن زوجته، كان، بالنسبة إليه، أقلّ وطأة من مصادرة كتبه وسَحْبها من مكتبة الجامعة».

ورداً على سؤاله عن واقع الشعر في زمن غوغل اليوم يجيب الشاعر:

لطالما كان الشعر، بمعناه الوجودي العميق، فنّ القلّة لا فنّ الجماهير. فنّ الرؤية والتأمّل، لا فنّ الاستهلاك اليوميّ والاستعجال. لكنّه يوجد اليوم، أكثر من أيّ وقت مضى، في موقع الهامش المعزول، كالمسرح والفكر والفلسفة، بل أكثر منها جميعاً. هكذا، إذن، تخرج القصيدة من مخبئها، لا أحد يعرفها ولا تعرف أحداً، كزهرة تولد في أعالي الجبال، بعيداً من الأعين. أمّا السبب في ذلك، فيعود إلى أنّ الشعر لا يخضع لعملية العرض والطلب ومردوديّته المادية الضئيلة لا تشجّع المستثمرين في عالم الكتاب على التّعاطي معه. وهناك عوامل عدّة منها تَراجُع القراءة النوعيّة، والكشوف العلمية التي تجعلنا نرى ما لم نحسب يوماً أن نراه، وهي تدخل في منافسة مع الخيال وكذلك مع الحدس الشعري نفسه.

ورداً على السؤال: هل وحده الشعر يعيش حالة ضمور؟ أجاب «مخلوف»:

هناك تغيّر للمعنى الثقافي، ولمعنى الشعر نفسه، في حين أن المال المنتصر يسلّع كلّ شيء بما في ذلك الأحاسيس والعواطف. في كتاب «ظلال تائهة» لباسكال كينيار، الحائز جائزة «غونكور»، وردت العبارة الآتية: «الشيء الوحيد الذي يُقرأ في معرض فرانكفورت للكتاب هو دفتر الشيكات».

جوزيه ساراماغو المتشائم غير اليائس

يصف الكاتب البرتغالي «جوزيه سارماغو» نفسه بالمتشائم غير اليائس...



حاز ساراماغو على جائزة نوبل للآداب عام (١٩٩٨م)، يقول عنه الناقد هارولد بلوم: «إنه ليس واحداً من أفضل الروائيين الأوروبيين بل أحد العبقريات القليلة بين الأحياء في عالم اليوم».

ولد ساراماغو في عام (١٩٢٢م) لعائلة من الفلاحين، اشتغل أبوه شرطياً، وفي الحرب العالمية الأولى كان ضابط مدفعية، تعلم ساراماغو ليشتغل بالحدادة وتصليح السيارات، في عام (١٩٤٧م) نشر رواية بعنوان «أرض الخطيئة» ولم ينشر روايته التالية إلا عام (١٩٧٧م) بعنوان «دليل الرسم والخط» وعلّق يومها على مدة الانقطاع قائلاً: «لم يكن لدي ما أقوله لذلك صمتُّ».

ذاع صيته في العالم في وقت متأخر وهو على عتبات الستين من العمر.

عاش ساراماغو في جزر الكناري مع زوجته الصحفية الإسبانية بيلار دل ريو وقد انتقل للعيش في جزيرة لانزورتي في عام (١٩٩٢م) بعد خلافه مع الحكومة البرتغالية، التي أدانت إلى جانب الفاتيكان روايته «الإنجيل حسب يسوع المسيح».

تقول مترجمة رواياته إلى الإنكليزية «مارغريت جل كوستا» التي عرفت الكاتب للمرة الأولى بعد قراءة «الإنجيل حسب يسوع المسيح» إن أعماله تمتاز بقوة بصيرة نادرة المثال. ترجمت مارغريت له: «كل الأسماء»، و«الكهف»، و«الرجل المستنسخ».

يجمع النقّاد على قوة التهكم والسخرية في أعمال ساراماغو وعلى براعته في معالجة المواضيع السياسية والاجتماعية والأخلاقية ويقارن أحياناً بكافكا، لكن يتفوق على كافكا بنزعته الإنسانية وبقدرته على خلق الإحساس بالأسى في جملة واحدة، وشخصياته أكثر حكمة وأفضل من شخصيات كافكا دائماً.

حول نظرته المتشائمة، يقول مدافعاً: «إذا كان ثمة وسيلة لتحويل العالم نحو الأفضل، يمكن القيام بها عبر التشاؤم فحسب، المتفائلون لن يغيروا العالم نحو الأفضل أبداً». ويقول ما أراد أن يثبته عبر رواية «العمى» التي هي أشهر أعماله: «جميعنا كفيفون، لا نرى بعضنا فعلاً، ولا نرى أنفسنا».

يستمد ساراماغو كثيراً من عوالمه المجازية من أسطورة «كهف أفلاطون» ويقول: «مهمتي أن أقول ما أرى... ومع ذلك لن أنتظر في الكهف بل سأخرج قبل أن يتمكّنوا من قتلي».

الرسام آرثر باور يحاور جيمس جويس

التقى الرسام الإيرلندي «آرثر باور» «جيمس جويس ١٨٨٢-١٩٤١م» صاحب رواية «أوليسيس» التي شكّلت منعطفاً في تاريخ الرواية الحديثة وتعرف عليه أوّل مرة في باريس، وتكررت اللقاءات في منزل جويس، ويصف باور صديقه: «الصمت والمنفى والحيلة الأسلحة التي كان جيمس جويس يتباهى بها» لكن، لا يوجد دليل يمكن أن يقنع الناس بأنه يمتلك السلاح الثالث لأنه كان صريحاً بشكل عجيب ولا علاقة له بالمكر أو الخداع لا من قريب ولا من بعيد. لكن الحقيقة أنّ الرجال الصموتين ربما يكونون في الحقيقة محتالين أكثر من الثرثارين.

ويستدرك «باور»: «وخلال نقاشاتنا كنت أتكلم أكثر منه، وأعتقد أنَّ فكري التحليلي - للغرابة- قوى صداقتنا. وعندما أعطاني جويس مخطوط «أوليسيس» أخذته وكان ثقيلاً مغلفاً بورق الصر، وأنا أجتاز الطرقات المزدحمة بالتاكسيات عائداً إلى مرسمي، كنت أرجف طوال الوقت مذعوراً من أن تدهسني سيارة وأن أفقد المخطوط. ولكن عندما شرعت في قراءته، أدهشتني حداثته وأسلوبه الجديد، وأحسست أنني ضائع وسط زوابع نثره المعقد.

لم يكن جويس فصيحاً، وفي الحقيقة كان رجلاً جد صموت، إنه يتأجّج ويغتاظ من أجل لاشيء... كنا نتوتر جداً ونحن نتناقش حتى أنني قررت في النهاية عدم مقابلته. اختلفنا حول أدب «سانج» الذي رفضه «جويس» وقال إنه مصطنع، وإنَّ الأدب يجب أن يكون واقعياً أو أن يكون فناً فحسب، وفضل



إبسن على سانج، في حين صحت فيه قائلاً: «إبسن؟ لايمكنني أبداً أن أقارن بين إبسن وسانج، ذلك أنه يوجد في مسرحيات إبسن شيء بشع للغاية في المسرحيات التي تدور أحداثها في ضواحي المدن، وفي تلك الشخصيات المضجرة التي تعيش في الأحياء الخلفيّة التافهة، في حين أن شخصيات سانج، هي برأيي كائنات رائعة تعيش في وئام مع الطبيعة.

وسألني جويس: وما رأيك في «الدكتور ستوكمان» في «عدو الشعب». أنت لاتستطيع أن تنكر أنه شخص جيّد؟

قلت: إنه شجاع حسب طريقته. بل إنه شخص جميل، لكن هناك نقص فادح على مستوى الشعر في المسرحيّة. كل تلك القصص حول المجاري الملوثة، وحول قنوات المياه الفاسدة والحمامات الصحيّة وجموع العاجزين والمرضى.

وردَّ جويس: أنت لم تفهم شيئاً من المسرحية، توزيع المياه الملوثة وقنوات المياه الفاسدة وكل هذا الذي أنت تتحدث عنه، هو رمز ما يعارضه الدكتور ستوكمان وهو يعني بذلك كل الينابيع الروحية والفكرية. أنت لاتستطيع أن تنكر أن الدكتور ستوكمان شخصية أكثر حذقاً من شخصيات سانج، وأن شخصاً يناضل ضدّ سياسة المدينة الفاسدة هو أكثر أهمية من أولئك أنصاف المجانين...

في روايتي «يوليسيس» حاولت أن أؤسس أدباً انطلاقاً من تجربتي الشخصية وليس انطلاقاً من فكرة مسبقة أو إحساس عابر أو طارئ.

قلت له: أرى أنك كنت تكتب أفضل لما كنت رومانسياً... مثل «ديدالوس»؟ قال: إنه كتابي في مرحلة الشباب... أما «يوليسيس» فهو كتابي في مرحلة النضج وأنا أفضّل المرحلة الثانية على المرحلة الأولى. «يوليسيس» عمل يرضيني أكثر من الأوّل، ذلك أن الشباب مدة نُعذّب فيها أنفسنا إذ ليس باستطاعتنا أن نرى بوضوح، أما في «يوليسيس» فقد حاولت أن أرى الحياة بوضوح.

ويقول باور: كان جويس يمقت كل ما له علاقة بـ«البوهيمية» وكان يظهر دائماً احتقاره لكل المتعلقين بذلك. ويوماً ما سألته عن المكان الذي يجب أن يقضي عطلته فيه، فأجابني بغلظة: «في مكان حيث الناس الشرفاء يحصلون على لقمة العيش بطريقة شريفة».

❁ ❁ ❁

ستيفان زفايج

في ضوء القمر

ترجمة: فؤاد أيوب

اختيار وتقديم: ناظم مهنا

رئيس مجلس الإدارة

محمد الأحمد

وزير الثقافة

المدير المسؤول

ثائر زين الدين

رئيس التحرير

ناظم مهنا

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

التصميم والإخراج

ريما محمود

التدقيق اللغوي

أماني الذبيان

التنضيد

ابتسام عيسى

ستيفان زفايج

... تتمتع قصص استيفان زفايج دائماً بنكهة خاصة ومستوى عال من التشويق والحرارة الإنسانية، ويعد زفايج من كبار كتاب النصف الأوَّل من القرن العشرين، أو ما بين الحربين العالميتين، له كتب عديدة ترجمت إلى العربية، وقد عرفه القرّاء العرب في الروائع التي كتبها وفي تميُّز سير الأشخاص الذين تناولهم، وأصدرت له وزارة الثقافة في دمشق كتابه الكبير عن مشاهير الكتاب بعنوان: «بناة العالم» جاء في جزأين، وكتاب: «عالم الأمس» وسبق لنا أن نشرنا في مجلة المعرفة، ملحق: كتاب الشهر لهذا المبدع الكبير رائعته: «لاعب الشطرنج» من ترجمة الأديب العربي الكبير يحيى حقي. وقصتنا اليوم واحدة من روائع هذا الكاتب، هي من ترجمة المحامي فؤاد أيوب، الذي ترجم أيضاً روائع القصص وقدَّمها لقراء العربية، هذه القصة هي من كتاب: «مختارات من الأدب الألماني» صادرة عن دار اليقظة العربية في دمشق، نأمل أن يتمتع القراء بهذه القصة ويستخلصون منها الفائدة والعبرة وفن الكتابة القصصية.

ولد زفايج في فيينا عام (١٨٨١م) ومات منتحراً مع زوجته في البرازيل عام (١٩٤٢م) احتجاجاً على جنون العالم الأوروبي في الحربين العالميتين الأولى ثم الثانية التي عايشهما زفايج وكان شاهداً على مآسي هاتين الحربين.

في ضوء القمر

لم تستطع الباخرة، وقد أعاقتها العاصفة واعترضت سبيلها، أن ترمي مراسيها في المرفأ الفرنسي الصغير إلا في ساعة متأخرة من الليل، إذ فاتنا القطار الذي كان يجب أن يعود بنا إلى ألمانيا.

وهكذا لم يكن لي بدّ إذن، بصورة لم تك في الحسبان، من الانتظار طوال يوم كامل في مكان غريب عليّ، وقضـــاء أمسية كاملة دون أيّ تسلية أخرى ســوى «ألحان السيدات» الحزينة، في حفلة موسيقية تحييها إحدى الضواحي، برفقة رفاق سفر جمعتني بهم المصادفة وحدها.

وبدا لي جو قاعة طعام الفندق الصغيرة، الملطّخة بالزيت والمظلمة بالدخان، ثقيلاً لا يطاق، كما أن قذارتها العكرة قد بعثت النفور في نفســي، هذا النفور الذي ضاعف منه لأنّ شفتيّ ما برحتا تحتفظان بعد بالرطوبة المالحة التي تنشــرها أنفاس البحر النقيّة الطاهرة. وهكذا فقد خرجت من الفندق، متّبعاً على غير هدى الطريق العريضة المنارة، حتى بلغت مكاناً تعزف موسيقا البلدية فيه، وألقيت بنفسي في ملء الموجة المتكاسلة التي ينشرها على طول الطريق متنزهون يتزايد عددهم دون انقطاع.

وقد أحسست الارتياح في البدء إذ رحت أتدحرج على هذا الغرار، بصورة آلية، في تيار هؤلاء الناس الذين يرتدون ثياباً ريفية، والذين كانوا ســواء لدي، لا أبالي ولا أعيرهم أي اهتمام. ولكن ســرعان ما انتابني الضيق لكثرة ما شاهدت هذا المرور المستمر لقوم غرباء إلى جانبي، بقهقهاتهم التي لا مسوِّغ لها، وعيونهم التي تتفحصــني في دهشة وعجب، وبصورة مســتغربة أو متضاحكة؛ كنت متضايقاً من هذه الاحتكاكات التي تدفعني، دون أن يبدو عليها أنها تفعل ذلك، بعيداً دوماً، متضــايقاً من آلاف هذه الأنوار الصغيرة، ومن قرع أقدام الجمهور غير المنقطع.

كانت الرحلة متقلّبة كثيرة الحركة، فهي ما برحت تغلي في دمي أشــبه ما تكون بشــعور من الدوار والنشوة العذبة: كنت أحسُّ دوماً، تحت قدميّ، انسلال الباخرة وتأرجحها، فتلوح التربة لي متحركة مثل صدر يتنفس، والطريق كأنها تريد أن ترتفع حتى تبلغ السماء.

وفجأة انتابني الدوار تجاه كل هذه الضوضاء وهذا الدوران، فانحرفت كي أخلص بنفسي منهما في درب جانبي لم أنظر إلى اسمه، ومن ثم في درب أضيق تلاشت فيه تلك الضوضاء المجنونة شيئاً فشيئاً. وطفقت أتابع طريقي بعد ذلك في تيه هذه الأزقة التي تتشعب مثل الأوردة، والتي تزداد إظلاماً بمقدار ما أبتعد فيها عن الساحة العامة. إن الأقواس الكبرى للمصابيح الكهربائية –هذه الأقمار الخاصة بالجادات العريضة– لا تلتهب ههنا، والمرء يستطيع أخيراً أن يشاهد من جديد، إلى الأعلى من الضوء الضئيل، النجوم وسماء مغمورة بالسواد من أقصاها إلى أقصاها.

كنت قريباً من المرفأ بكل تأكيد، في حي البحارة. أدركت ذلك من رائحة السمك المتعفّن، ومن ذلك العبيق الضارب إلى العذوبة، المصنوع من النباتات البحرية والعفونة، الفائح من الأشنيات المحمولة بالمدّ إلى الشاطئ، ومن هذه الرائحة الخاصة المجبولة من عطور فاسدة ومن غرف فاسدة الهواء، التي تسود مرهقة في هذه الزوايا من المدينة، حتى تأتي العاصفة الكبرى بأنفاسها المطهرة.

كانت هذه العتمة المترددة تلذ لي وكذلك تلك الوحدة التي لم تك في الحسبان. تماهلت في المسير قليلاً، وقد شرعت الآن أمعن النظر في كل درب بعد درب، لأن كلاً من الأزقة يختلف عادة عن جاره فالهدوء يخيم ههنا والغزل يطغى هنا ولكن الأزقة كانت مظلمة جميعاً، لا يتردد فيها إلا ضجيج أصم من الموسيقا والأصوات، ينبعث من اللامنظور، من أحضان أقبيتها بصورة سرية وخفية حتى ليعجز المرء، إلا بصعوبة جمة، عن تخمين المنبع تحت الأرضي الذي تصدر عنه. ذلك أن سائر هذه الدور مغلقة لا يطرف فيها إلا نور ضئيل أحمر أو أصفر ليس غير.

إني أحب هذه الأزقة في المدن الغريبة، هذه السوق غير البريئة لسائر العواطف والأهواء، هذا التكوّم السري لمختلف المغريات التي تغوي البحارة، هؤلاء الذين يأتون إلى هنا، وقد أعيتهم ليالي الوحدة التي قضوها في البحار البعيدة الخطرة، كي يرضوا في ساعة قصيرة شهوانية أحلامهم المتعددة.

يجب أن تختبئ هذه الأزقة الصغيرة في بقعة ما من حضيض المدينة الكبرى، لأنها تقول بكل وقاحة وصفاقة ما تخفيه الدور النيرة ذات الزجاج البراق، حيث يسكن أناس الطبقة الراقية، تحت ألف قناع وقناع. ههنا تتردد الموسيقا وتجتذب الناس إلى غرف صغيرة ههنا يعد السينمائيون، بإعلاناتهم الصاخبة، بروائع لا مثيل لها؛ ههنا تختفي عن الأنظار مصابيح صغيرة مربعة تحت الأبواب، وتوجه إليك بالإشارات دعوة واضحة جلية مصحوبة بتحية خفية؛ ههنا يلمع، من خلال فرجة باب مسدف، الجسد العاري الذي ألقيت عليه أسمال مذهبة الخيطان.

وفي المقاهي تزعق أصوات السكرين، وترتفع ضوضاء الخصومات بين المقامرين: إن البحارة يزمجرون متضاحكين عندما يلتقون في هذه الأمكنة، وتلتهب أنظارهم الكئيبة بما لا يحصى من الوعود؛

ذلك أن كل شـــيء يوجد ههنا، النساء والقمار، السكر والمســرح، المغامرة الدنيئة والمغامرة السامية على حد سواء.

ولكن كل هذا يعتصـــم في الظل، كل هذا قد ارتجت عليه، خفية، مصـــاريع النوافذ المغلقة بصـــورة مرائية صفيقة، كل هذا لا يجري إلا في داخل الدور، إذ إن ذلك الحذر الظاهري لمضاعف الإثارة بفتنة السر الذي يحوطه، وسهولة البلوغ إليه والتمتع به.

إن هذه الأزقة متماثلة في هامبورغ، أو كولمبو، أو لاهافان؛ إنها هي نفسها في كل مكان، مثلما هي الشوارع الكبيرة حيث تسود الأبهة، لأن قمم الحياة وأسافلها متشابهة الصورة في كل مكان. هذه الأزقة الوقحة، المثيرة بما تكشـف عنه اللثام، الفاتنة بما تلقي عليه قناعاً وتخفيه، هي البقايا الخيالية الأخيرة من عالم اضـطربت حواســه، إذ تنطلق الغرائز من قيودها بقسوة ليس ما يلجمها، هي غابة مظلمة من الأضواء، أجمة تعج بالحيوانات المتوحشة... إن الحلم لينطلق ههنا على هواه دون ما يعقله.

وقد وجدتني أسيراً، بصورة مباغتة، في إحدى هذه الأزقة.

كنت قد تبعت جنديين يتجرجر سيفاهما على بلاط الطريق المصقول ويرسلان رنيناً مستمراً، وإذا بعض النســاء يناديهما من أحد المقاصــف، وهن يضــحكن، ويهتفن بهما ببعض الملح الفظة، فطرق أحدهما النافذة، ولكن صوتاً ساخطاً تقيأ من مكان ما بعض الشتائم الكبيرة، فتابع الجنديان طريقهما على أثرها. ونأت أصـداء الضـحك عني شيئاً فشيئاً، وســرعان ما غابت أصوات الجنديين أيضاً عن سمعي.

أصـــبحت الطريق خرســاء من جديد. وكانت بعض النوافذ تطرف بغموض في الضياء المقنع الذي يرسله القمر الشاحب اللون، فتوقفت عن المسير، ورحت أتنفس عميقاً هذا السكون الذي بدا لي غريباً جداً، لأن اللذات والأخطار تدوي وراءه، بكل تأكيد، مثل سرّ دفين.

أحسســت بكل وضـــوح أن هذه الوحدة كاذبة، وأن بريقاً من فســاد هذا العالم محضون تحت الأبخــرة العكرة التي تملأ هذه الطريق. ولكني بقيت هناك، جامــداً، أنظر في الفراغ، وقد فقدت كل شــعور بأني في هذه المدينة أو هذا المكان، ضــائع بصــورة رائعة في المجهول، فاقد لكل غاية أو هدف، بعيد عن كل رســالة أو علاقة بهذا المحيط، وإن كنت أشــعر، علــى الرغم من ذلك، بكل هذه الحياة المظلمة من حولي، بمثل كمال شــعوري بالدم الذي يســيل في جلــدي الخاص. كنت أجرب الإحســاس فحســب بأن شــيئاً مما يجري هناك لم يجعل لي، وأن كل شــيء ملك لي مع ذلك، هذا الإحســاس الطوباوي بأني أعيش الحياة الأعمق والأصــح في وسط الأشياء الغريبة، هذا الإحساس الذي يؤلف جزءاً من ينابيع كينونتي الباطنة الأكثر حيوية، والذي يتملكني دوماً، في المجهول، أشــبه ما يكون بلذة فائقة لا مثيل لها.

وهذا أنا أســمع بغتة، بينا كنت أقف هناك مرهفاً الســمع، في الطريق المقفرة، وكأنني أتوقع حدثاً ما، شيئاً يخرجني من هذا التأمل في الفراغ الذي يشبه حال الروبصة إلى حد بعيد، أغنية ألمانية تنشد بصورة فظة، وقد خفف البعد أو جدار يعترض سبيلها من ارتفاعها.

كان صــوت امرأة يغني، بصورة سيئة جداً في الحقيقة، ولكن الغناء كان لحناً ألمانياً على أيِّ حال بالنســبة إلي، شــيئاً ألمانياً في هذه الزاوية الغريبة من العالم، ولذا فقد وجدت في هذا النشــيد نبرة أخوية بصورة غريبة حقاً. لقد كان تحية لي، مهما كان مصدره، الكلمة الأولى، منذ أسابيع عديدة، التي تبشرني بوطني.

وتساءلت بيني وبين نفسي: من يتكلم، ههنا، لغتي؟

أي شخص يحس نفسه محمولاً، من جراء ذكرى باطنة، على ترديد هذه الأغنية البائسة خارج قلبه، في هذه الدرب الضائعة المفسودة؟

وســعيت لاكتشاف مصدر الصوت، منقّباً في مختلف الدور الغارقة هناك في نصف رقاد، بنوافذها مرتجفة المصــاريع التي يطرف وراءها، بلؤم، نور ضئيل، أو تهتز في بعض الأحيان إشارة مقنعة تلوح بها يد مجهولة.

كانت كتابات صارخة وإعلانات صاخبة معلقة في الخارج، والكلمات: «نبيذ، ويسكي، جعة» تدل هنا وهناك على مقصــف محرم. ولكن كل شــيء كان مغلقاً، يدفع المار عنه ويدعوه في وقت واحد. في حين تتردد بضــع خطوات بعيداً في الطريق، كان الصــوت يرتفع دوماً، هذا الصوت الذي يرسل الآن غناءه طناناً أكثر من ذي قبل، ويقترب مني بصــورة مستمرة في الوقت نفسه. وهذا أنا أكتشف الدار التي يصــدر عنها الغناء، فترددت برهة، ومن ثم تقدّمت نحو الباب الداخلي الذي تقنّعه ســتارة بيضاء.

ولكن ما إنْ انحنيت في عزم أنوي الدخول حتى رأيت شيئاً حياً ينبثق على حين غفر في ظل الرواق، شــبحاً يقف هناك بالمرصــاد بكل تأكيد، ملتصقاً بالزجاج، منتفضــاً فرقاً، قد شحب محياه المغمور بحمرة المصــباح المعلّق فوقه. وهذا رجل يتأملني بعينين محملقتين، ويهمس ببعض اعتذار مبهم، ومن ثم يتلاشــى في عتمة الطريق. كان ذلك الأســلوب في إلقاء التحية غريباً حقاً، فنظرت في اتجاهه، فَلَاحَ أثره لي يتحرك بعد، في ظل الزقاق الممتد بعيداً، لكن بصورة غامضة غير واضحة. وكان الصوت نفسه يتردد في الداخل دوماً، لكن أصــفى منه قبلاً فيما خيل إلي. وقد اجتذبني هذا الصــوت بقوة، فدفعت المزلاج ودلفت إلى الداخل.

ســقطت الكلمة الأخيرة من الأغنية في الســكون، وكأن ســكيناً قد اقتطعتها؛ فأحسست، في هيبة، فراغاً أمامي، أحسست الخرس والعداوة، فكأنني قد حطمت شيئاً ما.

ولكن نظري اكتشــف، شيئاً فشــيئاً، ما في القاعة التي تكاد أن تكون فارغة: مقصفاً ومائدة، وهما فيما يبدو بجلاء مقدمة غرف أخرى، تقع إلى الوراء منها، وتكشــف حالاً، بأبوابها المســدفة، وضــياء مصابيحها المقنّعة، وأسِرَّتها العريضة، عن الغاية الحقيقية منها.

في المقدمة، كانت فتاة متعبة، مصــبوغة الوجه بالألوان، تعتمــد بمرفقها إلى المائدة؛ وإلى الوراء، عند المقصــف، كانت صــاحبة المكان، وهي امرأة بدينة يضرب لونها إلى الرمادي الوسخ، تقف برفقة فتاة أخرى لم تك قبيحة مطلقاً. ووقعت تحيتي في الفراغ ثقيلة مرهقة ردَّ عليها بعد مدّة صــدى ضجر، فأحسســت بالضــيق لقدومي على هذا الغرار إلى تلك العزلة، إلى هذا السكون المتوتر والكئيب للغاية، حتــى كــدت أعود أدراجي بكل طيبة خاطر ولكني لم أجد في ارتباكي أيّ حجة تدعوني إلى الخروج، إذ اتخذت مكاني في خضوع إلى المائدة الأمامية.

وإذ تذكرت الفتاة واجبها الراهن، فقد ســألتني عما أريد أن أشــرب، فعرفت حالاً، من قسوة لغتها الفرنسية وثقلها، أنها ألمانية الأصل.

طلبــت قدحاً مــن الجعة، فذهبت كي تأتي به، وقفلت راجعة في اتجاهي بتلك المشــية المتعبة التي تفضــح اللامبالاة أكثر مما يفعل جفاء عينيها الناعســتين في تكاسل تحت أجفانهما، فكأنهما ضوءان في ســبيل الانطفاء. ووضعت قدحاً آخر لها، بصــورة آلية تماماً، إلى جانب قدحي، كما هي العادة في مثل هذه الأماكن.

وعندما شــربت نخب صحتي، أمرّت نظرتها الفارغة عليّ، وهكذا استطعت أن أتاملها. كان محيّاها جميلاً بعد في الحقيقة، منتظم الســيماء، لكنه أصــبح مبتذلاً وأشــبه ما يكون بقناع جامد، وذلك بفعل شيء من الإعياء الباطن بكل تأكيد. كان خالياً من كل ما ينبض بالحياة، ثقيل الأجفان، مهمل الشعر، في حين الخدان الملطخان بمســاحيق رديئة النوع، فقد بدأا يتهدلان ويغوران، وطفقا يساقطان في غضون عريضة حتى الفم.

وكذلك كانت ترتدي ثوبها في إهمال، وكان صوتها أبح محروقاً بتأثير التبغ والجعة. ولقد خمنت في كل ذلك كائناً متعباً، لا يعيش إلا بفعل العادة وحدها، وبصــورة آلية خالصة. وطرحت عليها سؤالاً، في تردد كثير ممتزج بالرهبة، فردت عليّ دون أن تتطلع إلي، بنغمة لا مكترثة بليدة، دون أن تحرك شــفتيها تقريباً. فأدركت أن وجودي غير مرغوب فيه.

وتثاءبت صــاحبة المكان إلى الوراء من المقصــف، في حين كانت الفتاة الأخرى تجلس في إحدى الزوايــا، وتنظــر إليّ كأنها تنتظــر مني أن أدعوها. وددت أن أذهب، ولكن كل شــيء فيَّ قد أضــحى ثقيــلاً، فأنــا أجلس هناك، في هذا الجو العكر الثقيل، أترنح خبلاً مثل البحارة تماماً، مقيداً بالفضــول والاشمئزاز معاً، لأن تلك اللامبالاة كانت تملك جانباً مثيراً يربطني ويقيّدني.

وانتفضت على حين غرة، وقد ذعرت لقهقهة صاخبة ارتفعت إلى جانبي. وتذبذبت الشعلة في الوقت نفسه، ففهمت من تيار الهواء الذي حدث أن شخصاً ما قد فتح الباب إلى الوراء مني.

وهتف صوت المرأة الجالسة إلى جانبي بالألمانية، يقول بلهجة ساخرة مؤلمة:

– هــذا أنت أيضـــاً! إنك تزحف بعد حول المنزل، أيها البخيل العجــوز؟ هيا، ادخل إذن، فلن أفعل شيئاً بك.

التفت قبلاً نحو تلك التي زمجرت بهذه التحية بحمَيًا عظيمة فكأن النار تشـــتعل في جســـدها. ومن ثم استدرت نحو الباب.

عرفــت الشـــبح المترنح، وعرفت النظرة المفعمة ذلاً التي تنبعث مـــن عينيّ الرجل الذي كان متعلقاً بالباب قبل برهة من الزمن. كان يمسك بقبعته في يده، مذعوراً، مثل شحاذ ذليل، ويرتعش بفعل قهقهات المرأة، التي تهز جسدها بأسره بصورة متلاحقة مثل نوبة من الصرع، في حين طفقت صاحبة المكان، إلى الوراء، تردد أصداءها بوشوشات سريعة النبرات.

وعندما اقترب ذلك الشيطان المسكين بخطاً هيابة متسللة، أصدرت إليه أمرها قائلة:

– اجلس هناك، مع الفرنسية. إنك ترى جيداً أني أجلس برفقة سيد.

رمته هذه الكلمات بالألمانية، فطفقت صاحبة المحل والفتاة الأخرى تضحكان ملء شدقيهما، وإن لم تكونا تستطيعان أن تفهما مما قالته الألمانية شيئاً. لكن يبدو أنهما كانتا تعرفان جيداً القادم الجديد.

صاحت برفيقتها، وهي تضحك:

– أعطه شمبانيا، يا فرنسواز، زجاجة من النوع الأثمن.

ومن ثم توجهت إليه، قائلة في سخرية لاذعة:

– إذا كنـــت تجد هذه الزجاجة ثمينة جـــداً، فابقَ خارجاً، أيها البخيل البائس! إنك تريد أن تلتهمني مجاناً، إني أعرف ذلك. إنك تريد كل شيء مجاناً!

وبدا الشبح الطويل كأنه يقسم جزأين بفعل هذا الضحك القاسي، وتكوَّم ظهره على هيئة الكرة، فكأنه يريد أن يتمثل بالكلب المتذلل، وارتعشـــت يده عندما أمسك بالزجاجة، ودلق بعض محتوياتها على المائدة وهو يصـــب منها في كأسه. لم تك نظرته تستطيع –وهي تريد دوماً أن ترتفع إلى محيا المرأة– أن تغادر الأرض، فهي تتنقل فوق بلاط الغرفة دون انقطاع، وكأنها تتلمس شيئاً وتفتش عنه عبثاً.

وعندئذ رأيت للمرة الأولى بكل وضوح وجلاء، تحت النور الذي ينثره المصباح، ذلك الوجه المتلف، المهزول والشـــاحب، والأشعار الندية النادرة المتبعثرة على قحفه المتعظم، والمفاصل المرتخية فكأنها متكسرة، رأيت بؤس إنسان قد غادرته كل قوة، ولكنه لم يخلُ من بعض الشر رغماً عن ذلك.

كان كل شــيء فيه منحرفاً، منعطفاً، ذليلاً؛ وكان بريق شــرير يخترق عينيه اللتين نجح أخيراً في رفعهما مرة، ولكنهما لم تلبثا أن انخفضتا من جديد، بأقصى السرعة، في ذعر وهلع.

هتفت بي الفتاة في سلطة، معبرة عن نفسها بالفرنسية:

– لا تقلق له.

وأمسكت بذراعي في عنف، فكأنها تريد أن تقلبني أرضاً، وأضافت:

– إنها قصة قديمة بيني وبينه، لا يعود تاريخها إلى اليوم مطلقاً...

وصاحت به من جديد، وأسنانها تلمع بياضاً ناصعاً فكأنها على أهبة أن تعضه:

– بلى، اسمع أيها العجوز الخبيث. إنك تريد أن تعرف ما قلت. لقد قلت إني أرمي بنفسي في البحر بالأحرى من اللحاق بك.

وأخذت صــاحبة الحانة والفتاة الأخرى تضــحكان من جديد في صخب وغباوة. كان يلوح أن تلك تسلية معهودة عندهما، دعابة يومية تتكرر دون انقطاع. ولكن القرف اجتاحني عندما رأيت كيف أسرعت الفتــاة الأخــرى إليه على حين غرة، وطفقت تلاطفه بحنــان كاذب، فيرتعش هو لمداعباتها دون أن يجد الجرأة على صــدِّها. وتملكني الرعب عندما رأيت نظرته المترددة تلاقي نظرتي، نظرته المصــنوعة من الخشــية، والارتباك، والتذلل. وارتجفت أوصالي عندما رأيت المرأة الجالسة إلى جانبي ترسل البروق مــن عينيها، وقد خرجت أخيراً عن خمولها في خبث عظيم حتى لترتجف يداها. ألقيت بعض المال على المنضدة وأزمعت الرحيل، ولكنها رفضت أن تتناول المال الذي ألقيت به إليها.

قالت:

– إذا كان يضايقك، فإني أرمي به خارجاً، هذا الكلب العجوز. إنه ههنا كي يطيع! هيا اشرب قدحاً آخر معي.

واقتربت مني في نوع من الحنان المباغت المهووس الذي لم يك –لقد عرفت حالاً– إلا ادعاءً خالصً تريــد منه أن تعذب الرجل الآخر. كانت تتطلع إليه بصــورة منحرفة لــدى كل من حركاتها، فأحسُّ ألماً مبرحاً إذ أرى كيف يأخذ الرجل المسكين بالارتعاش لدى كل حركة تقوم بها فكأن تياراً كهربائياً يخترق أوصاله. كنت أتطلع إليه وحده وأقشعر إذ أحس الآن غضباً مهتاجاً، مشوباً برغبة وهوى عظيمين، يغلي في كينونيته ويفور، كي يتلاشى سريعاً كلما أدارت رأسها نحوه. وهذه هي حالياً قريبة كل القرب مني، ألمس جســدها الذي يرتجف بفرحة هذا اللهو الشــريرة. كان محياها الفظ، العابق برائحة المسحوق الرخيص، وكذلك رائحة جسدها المتعطن، يرسلان الهلع في قلبي، فتناولت سيجاراً كي أحفظها بعيدة عن وجهي، في حين طفقت نظرتي تطوف أرجاء المائدة تفتش عن عود ثقاب عليها، أصدرت المرأة أمرها إلى الرجل، قائلة في قسوة وعنف:

- هات ناراً!

وارتعــت أكثر من الغريب لهذه النية الفظة في حمله على خدمتي، فجهدت حالاً في الحصــول على النار بنفسي.

ولكنه كان يتقدم نحوي في أثناء ذلك، وقد حثّته هذه الكلمات التي وقعت عليه مثل لســع السـياط، منحرف الخطا، مترنح الســاقين، ووضع قداحته سريعاً على المنضدة، وكأنه يتعرض لخطر الاحتراق لدى الاحتكاك بها.

والتقت نظرتي بنظرته طوال ثانية واحدة، فقرأت في عينيه خجلاً عظيماً ونقمة مزبدة. إن هذه النظرة المستعبدة قد لمست الكائن الإنساني فيّ، لمست الأخ في شخصي، فأحسست الانحطاط الذي تسببه المرأة، وقاسمته خجله.

قلت بالألمانية، الأمر الذي جعله ينتفض:

- أشكرك كثيراً. كان يجب ألا تزعج نفسك.

ومددت له يدي، فتردد طويلاً في البدء، ومن ثم أحسســت احتكاك أصــابع رطبة متعظمة، وضغطاً مختلجاً مفاجئاً من الامتنان، صدر عنه على حين غرة، وبصورة لم تك في الحسبان أبداً. ولمعت عيناه برهة وهو يتطلع إلي، ومن ثم اختفيتا تحت أجفانه المرتخية. وأردت، تحدياً، أن أدعوه إلى الجلوس إلى مائدتنا، ومما لا ريب فيه أن إشــارة الدعوة قد مرّت بيدي، لأن المرأة أســرعت فأمرته بســلطان، قائلة بلهجة تعودت أن تطاع:

- ارجع واجلس هناك، ولا تزعجنا.

وتملكني الاشمئزاز بغتة تجاه هذا الصوت العاض، وتجاه هذه القسوة المتوحشة.

مــا هذه الحانة الداخنة، وهذه العاهــرة المقرفة، وذلك الأبله، وذلك الجو المشــبع بالجعة، والتبغ، والعطر الرديء، بالنسبة إلي؟

أحسست بالحاجة إلى الهواء، فمددت يدي بالمال إلى المرأة، ونهضت عن مقعدي، وشرعت أتراجع في عزم في اتجاه الباب، فإذا هي تقترب مني من جديد مداعبة مغرية.

كنت خجلاً من الاشــتراك في إذلال كائن إنســاني، فأفهمت المرأة بجلاء، بثبات تراجعي، ضعف السلطان الذي تملكه على حواسي.

وعندئذ فارت دماؤها في خبث، وارتســم غضــن فظ حول فمها، ولكنها تمالكت نفســها عن التفوه بالكلمة التي خطرت لها. التفتت إليه في حقد لم تجرب أن تخفيه، فأســرع يضــع يده في جيبه -متوقعاً منها أسوأ الأمور، مذعوراً بوعيدها- وتناولت أصابعه المرتعشة كيساً من النقود.

كان يخاف الآن، فيما يبدو بكل وضوح، من البقاء وحيداً معها، فلم يستطع أن يحل عقدة الكيس في اضطرابه. كان ذلك كيساً محاكاً ومزيناً بلآلئ زجاجية، كتلك الأكياس التي يحملها الفلاحون والفقراء. وكان من الســهل أن يلاحظ المرء أنه لم يعتد إعطاء المال بســرعة، على نقيض البحارة الذين يخرجونه

من جيوبهم بحركة سـريعة، ويلقون به على المائدة إذ يتردد رنينه عالياً، بل كان من البين أنه اعتاد أن يعده بعناية فائقة، وأن يزن القطع طويلاً بين أصابعه.

قالت في سخرية، وهي تتقدّم منه خطوة:

– لشد ما يرتجف من أجل قروشه المذهبة! ألم تنجح في إخراجه؟ انتظر قليلاً!

فتراجع القهقرى مذعوراً، أما هي فقالت إذ رأت ذعره، وهي تهز كتفيها وتتطلع إليه في اشـمئزاز يفوق الوصف.

– لن آخذ شيئاً منك؛ إني أبصق على مالك. إني أعرف جيداً أنها معدودة، قروشك الصغيرة الطيبة، وأنـه يجب ألا يضـيع واحد زائد منها في هـذا العالم. ولكن الحذر قمين قبل كل شـيء بهذه الأوراق الصغيرة التي خطتها ههنا، كي لا يسرقها إنسان قط!

وضربت على صدره بصورة مفاجئة، وهي تتفوه بهذه الكلمات الأخيرة.

والواقع أنه رفع أصابعه، شاحباً متردداً، إلى موضع ما من ثيابه، مثل المقلوب الذي يشد بيده على صدره، في أثناء نوبة من الخناق، وتلمست تلك الأصابع، دون وعي منها، العش الخفي، ومن ثم سقطت على جانبي الجسد مطمئنة البال.

قالت المرأة، وهي تبصق على الأرض:

– أيها البخيل!

ولكن هذا احمرار مباغت يمر على محيا المعذب المسكين، فيرمي الكيس بعنف إلى الفتاة الأخرى التي أطلقت صـيحة مذعورة في البدء، ومن ثم انفجرت ضـاحكة في صخب عظيم، في حين مرّ هو من أمامها، عدواً، متجهاً نحو الباب، مجتازاً عتبته وكأنه يفرّ من وجه حريق هائل.

ظلت الفتاة برهة أخرى واقفة في مكانها تلتمع عيناها نقمة وخبثاً، ومن ثم سقطت أجفانها متراخية، وأفسـح توتر جسـدها المكان للإعياء من جديد، فبـدت في دقيقة واحدة وقد شـاخت وأثقلها التعب المرهق. إن شـيئاً ما متردداً غامضـاً قد خفف من حدة النظرة التي ألقتها علي، وهي تقف هناك أشبه بامرأة سكرى تفيق من سكرها، يجتاحها بصورة مبهمة إحساس من الخجل والمذلة جميعاً.

قالت:

– لسـوف يبكي الآن على ماله، ولربما أسـرع إلى الشرطة يشكو لها أننا سرقناه... ولسوف يكون هـهنا غداً، ولكنه لن يحصل علي. الجميع، أما هو فلا!...

وتقدّمت من المقصـف، وألقت بعض القطع المالية عليه، ومن ثم ابتلعت قدحاً آخر من الخمر دفعة واحدة، فاشـتعل حريق من الخبث مجدداً في عينيها، لاح كأنه مضـطرب بدموع النقمة والخجل. لكن الاشمئزاز الذي أحسسته تجاهها اعترض سبيل رثائي لها.

قالت بالألمانية:

- طاب مساؤكم!

وذهبت...

فأجابتني صاحبة الحانة بالفرنسية:

- طاب مساؤك!

ولم تلتفت، بل اكتفت بأن ضحكت في ضوضاء واستهزاء.

كانت الطريق تعج، عندما خرجت، بالأخيلة والظلال، والسماء تموج بظلمة كثيفة مرهقة الثقل يتخللها ضياء القمر، عن بعد، ومن خلال السحب المتراكمة ورحت أتنفس في نهم هذا الهواء الفاتر، لكن القوي على الرغم من ذلك، وأفكر باختلاف المصائر وتنوعها، فتحلُّ دهشة عظيمة مكان الرعب الذي كنت أحس به. وشــعرت من جديد -وذلك إحساس يجعلني أبداً سـعيداً حتى درجة البكاء- أن مصيراً يقف دوماً بالمرصـــاد خلف كل من ألواح الزجاج، وأن كل باب يفتح أمام حدث إنســاني ما، وأنَّ تنوع هذا العالم حاضـــر في كل مــكان، وأن الزاوية الأدنى من هذه الأرض يمكن أن تحــوي حياة معتلجة عنيفة، مثلما يتضوأ لمعان الخنافس على سطح العفونة والأقذار.

كان الاشـــمئزاز الذي بعثه فيَّ هذا اللقاء قد أضــحى بعيداً عني، والتوتر الذي أحسسته ينتهي بي حالياً إلى إعياء عذب سعيد، يطمح إلى تحويل هذا المشهد حُلُماً أسبِغَ عليه شيء كثير من المثالية.

وتلفــت حولي دون إرادة مني، تفتش نظرتي المتســائلة عن طريق العودة خلال هذا التيه من الأزقة الملتوية. ولكن هذا خيال ينبثق قريباً مني على حين غرة -مما لا ريب فيه أنه اقترب مني دون ضوضاء، وبهدوء عظيم حتى لم أشعر به.

قال، وقد عرفت فيه حالاً ذلك الصوت الذليل:

- اعذرنــي، ولكــن أظن أنــك لا تعرف طريق العودة. هل أســتطيع أن أدلك على دربك؟ إن الســيد يسكن؟...

فذكرت اسم فندقي.

فأضاف الرجل في الحال:

- إني أرافقك... إذا سمحت بذلك.

ذعرت، وتملكني خوف شــديد. إن الخطوة المنزلقة، وكأنها شــبحية، إلى جانبي، غير المشعور بها تقريباً، لكن القريبة جداً مني على الرغم من ذلك، وهذه الظلمة التي تكتنف شارع البحارة، وذكرى ما قد رأيته توّاً، إن هذه الأمور جميعاً قد أفسحت في نفسي المكان شيئاً فشيئاً لشعور مبهم ناعس لا يقاوم، لكنه ليس على شيء من الجلاء أيضاً. كنت أحس كم تصبح عينا الرجل ذليلتين، حتى دون أن أراهما؛

وكنت ألاحظ ارتعاش شـفتيه؛ وكنت أعرف أنه يريد أن يجاذبني أطراف الحديث، إنما لا أفعل شيئاً كي أساعده على ذلك أو أمنعه عنه، لشدة ما كانت الحال التي تملكتني تقترب من الحبل، يختلط فيها فضول القلب وخمول الجسد ويتفوق كل منهما على الآخر بصورة متناوبة.

وسعل صاحبي مرات عديدة.

أدركت الجهد عديم النفع الذي يبذله كي يتكلم، ولست أدري أيَّ قسوة قد انتقلت بصورة عجيبة من تلك المرأة إلي، قسوة تغتبط برؤية الذل والبؤس الأخلاقي يتصارعان فيه على هذا الشكل. وتركت هذا السـكون الأسـود الثقيل يثقل فيما بيننا بدلاً من أن أسهل عليه الأمر، فظلت خطواتنا تتردد طويلاً على بلاط الشارع، تنزلق خطاه بهدوء فكأنه عجوز هَم، في حين ترن خطواتي، عن قصد، عنيفة ثابتة، فتختلط مع خطواته في صدى مبهم، تريد جميعاً أن تفر بذلك من هذا العالم القذر المقرف.

كنت أحس بصـورة متزايدة القوة ما بيننا من توتر. إن هذا السـكون الصارخ والمفعم بالصيحات الباطنة لأشـبه بوتر الكمان المشـدود حتى يكاد أن ينقطع. وأخيراً مزّقت كلمته هذا السكون، وهي ما برحت مترددة فرقاً في البدء...

قال:

– لقد... لقد... رأيتَ هناك مشـهداً غريباً... يا سيدي... اعذرني... اعذرني... إذا كنت أذكّرك به... ولكنه قد بدا لك غريباً بكل تأكيد... هذه المرأة... إنها في الحقيقة...

توقف، وقد شـدّ شـيء ما على حلقه حتى ليكاد أن يخنقه، ومن ثم انخفض صـوته للغاية، وهمس بنبرات متسارعة:

– هذه المرأة... إنها في الحقيقة، زوجتي.

ومما لا ريب فيه أني انتفضت دهشة. لأنه استرسل متعجلاً، وكأنه يريد أن يعتذر:

– يعنـي أنها كانت زوجتي... قبل خمسـة أعوام... قبل أربعة أعـوام... في جيراتزيم، هناك، في مقاطعة الهيس حيث تقيم عائلتي... لسـت أريد، يا سـيدي، أن تفكر سوءاً فيها... لعلها خطيئتي إذا انتهت إلى هذه الحال... إنها لم تك دوماً هكذا... لقد عذبتها... لقد أخذتها على الرغم من فقرها، فلم تك تملك حتى الثياب... لم تك تملك شـيئاً أبداً... مطلقاً... أما أنا فغني... يعني أني ميسـور الحال... وليس غنياً... أو أني كنت هكذا فيما مضى على الأقل... وهل تعلم، يا سيدي... لربما كنت –إنّها على حق– مقتصداً نوعاً ما... ولكن ذلك قد كان فيما مضى، يا سيدي، قبل الفاجعة، وأني لألعن نفسي من أجل ذلك... ولكن أبي كان كذلك، وأخي أيضـاً؛ لقد كنا جميعاً هكذا، إذ كلفني كل فلس عناءً عظيماً مرهقـاً... أما هي، المرحة، فقد كانت تحب الأشـياء الجميلة، علـى الرغم من فقرها... ولقد انتقدتها على ذلك دوماً... الأمر الذي كان يجب ألا أعمد إليه –إني أعرف ذلك الآن– لأنها كانت عزيزة النفس،

يا سـيدي، عزيـزة النفس جداً... يجب ألا تظن أنها فعلاً مثلما تحـاول أن تبدو في أعين الآخرين... ذلك كذب، وهي تسيء إلى نفسها بنفسها... كي تسيء إليّ فحسب... بكل بساطة كي تعذبني... و... لأن... لأنها تخجل أيضـاً. ربما إنها قد أصـبحت شريرة حقاً، ولكني لا أصدق ذلك... لأنها كانت، يا سيدي، طيبة، طيبة جداً...

وجفف عينيه، وتوقف فريسة لانفصال عنيف جداً.

تطلعت إليه بصورة تخرج عن إرادتي، وإذا به يبدو لي، بغتة، بعيداً كل البعد عن أن يكون هزأة، بل إني لم أعد أجد فيه مطلقاً ذلك التعبير الغريب والمفعم عبودية الذي يتصـنعه، وتلك الطريقة في التفوه بكلمتي «يا سيدي»، الخاصة في ألمانيا بالطبقات الدنيا.

كان الجهـد الباطـن الذي يبذله كي يتكلم ينعكس على وجهه، ونظرته مثبتة في بلاط الشـارع، بعد أن عاود حالياً مشـيته المترنحة، فكأنه يفك في ذلك البلاط، بعناء عظيم، تحت النور المتأرجح، رموز ما ينطلق من حلقه المتشنج على تلك الصورة الموجعة.

قال عندئذ، متنفساً بعمق، وبصوت قاتم، يختلف عنه قبلاً كل الاختلاف، يلوح أنه يصدر عن منطقة أقل قساوة من كينونته الداخلية:

– بلى، يا سيدي. لقد كانت طيبة جداً، حتى فيما يتعلق بي، وكانت عظيمة الامتنان لي، لأني انتزعتها من البؤس الذي كانت تعانيه... وكنت أعرف أيضـاً امتنانها هذا، ولكن كنت... أريد أن أسـمعها تقوله لي... بصـورة متجددة دوماً... باسـتمرار... كنت أشعر بالارتياح عندما أسـمع إليها تشكرني... فإنه لأمر حسـن، يا سيدي، أمر حسن بصـورة لا متناهية، أن يعتقد المرء... أن يعتقد أنه أفضل عندما... عندما يعرف أنه أسـوأ في الحقيقة... كنت أعطي كل مالي كي أسـمعها تردد دون انقطا ع هذه الآيات من الشـكر... ولكنها كانت عزيزة النفس جداً، تريد دوماً أن تختصر من شكرها لي عندما لاحظت أني أطلب ذلك، أطلب هذا الشـكر... ومن أجل هذا،... من أجل هذا فحسـب... يا سيدي، كنت أحملها دوماً على التوسل إلي.. ولا أعطي شيئاً من تلقاء نفسي... كنت سعيداً إذ أجدها مجبرة على القدوم إلي كي تسـألني، مثل شحاذة ذليلة. من أجل كل ثوب، من أجل كل شريط... ولقد عذبتها دوماً أكثر فأكثر، على هذا الغرار، طوال ثلاث سـنوات... ولكن ذلك لم يكن، يا سـيدي، إلا لأني كنت أحبها فحسـب... كانت كبرياؤها تسرني، ولكني كنت أريد، على الرغم من ذلك، أن أذلها دوماً، أنا المجنون! وعندما كانت ترغب في شـيء ما، فقد كنت أغضـب؛ أما في صميم قلبي، يا سيدي، فإني لم أكن أغضب فعلاً. كنت سعيداً بكل فرصة تسنح لي كي أذلها، لأني... لأني لم أكن أدري مقدار حبي لها...

وتوقف من جديد... ثم عاود المسير بمشية مترنحة. كان من البين أنه قد نسيني، فهو يتكلم بصورة آلية، كما في حلم، بصوت يزداد ارتفاعاً باستمرار:

– هذا... لقد عرفته فحسب عندما منعت عنها عندئذ، في ذلك اليوم المشؤوم... المال الذي طلبته من أجل أمها، قليل من المال، قليل جداً... يعني أني قد حضرت المال سلفاً، ولكني كنت أريد أن تأتي من أجله مرة أخرى... مرة أخرى كي تتوسل إلي... بلى، ماذا كنت أقول؟...

«بلى، لقد عرفت عندئذ، عندما رجعت في المساء إلى بيتي بأنّها قد رحلت، وكانت هناك قطعة صغيرة من الورق على المائدة. «احتفظ بمالك اللعين، فلست أريد شيئاً منك بعد الآن»... هذا ما كان مكتوباً في الورقة، ولم يكن شيء آخر مطلقاً!

«يا سيدي، لقد كنت أشبه بالمجنون طوال ثلاثة أيام وثلاث ليالٍ. لقد استأجرت قوماً كي ينقّبوا النهر، وكذلك الغابة... لقد أعطيت مئات الفرنكات لرجال الشرطة... لقد ركضت إلى سائر الجيران، ولكنهم لم يفعلوا إلا الضحك والسخرية مني... لا شيء، إننا لم نجد شيئاً على الإطلاق... وأخيراً حمل لي بعضهم خبراً من القرية المجاورة... لقد رآها... في القطار برفقة جندي... لقد ذهبت إلى برلين!

«وغدوت في اليوم عينه أسعى وراءها. مهملاً أعمالي، مضيفاً ألوف الفرنكات... ولقد سرقوني، خدمي ووكيل أعمالي، الجميع دون تفريق.

«ولكني أقسم لك، يا سيدي، إني لم أبالِ بكل ذلك مطلقاً»...

«ولقد بقيت في برلين أسبوعاً كاملاً حتى اكتشفتها أخيراً في ذلك الإعصار من البشر... ولقد ذهبت إليها...

وتنفس في ثقل:

– إني أقسم لك، يا سيدي... لم أقل لها أيَّ كلمة قاسية... لقد بكيت... وجثوت على ركبتيَّ، وعرضت عليها مالاً... كل ثروتي التي ستشرف هي عليها، لأني لم أكن أستطيع –كنت أعرف ذلك منذ تلك الأثناء– أن أحيا من دونها. إني أحب أضال شعراتها... وفمها... وجسدها... كل شيء، كل شيء فيها... وإني أنا الذي ألقيت بها في الهاوية، أنا وحدي...

«كانت شاحبة مثل الموت عندما دخلت عليها بغتة»...

«كنت قد رشوت صاحبة الدار التي تقيم فيها، وهي امرأة شريرة سافلة... لقد كانت هناك، عند الحائط، بيضاء كالكلس... وكانت تصغي إلي.

«يا سيدي، أظن أنها كانت... بلى... فَرِحَة تقريباً لرؤيتي... ولكن عندما تحدثت عن المال... وأنا أفعل ذلك، أقسم لك، إلا كي أبين لها أني لم أعد أفكر في المال مطلقاً... فقد أخذت تبصق دون هوادة، ومن ثم... لأني لم أشأ بعد أن أذهب، دعت عاشقها، وطفق كلاهما يسخران مني...

«ولكني عدت، يا سيدي، يوماً بعد يوم. ولقد حدثني المستأجرون بكل شيء... فعرفت أن ذلك الوغد قد هجرها، وأنها في حاجة الآن، فرجعت إليها عندئذ مرة أخرى... مرة أخرى، يا سيدي.

ولكنها عنّفتني، ومزقت ورقة مالية وضـــعتها فــي عجلة على المائدة، وعندما رجعت بعد ذلك، كانت قد ذهبت...

«أي شيء لم أفعله، يا سيدي، كي أعثر عليها؟».

«طوال ســـنة كاملة، إني أقسم لك، لم أعش؛ لم أفعل سوى البحث؛ ولقد دفعت مبالغ طائلة للوكالات حتى اللحظة التي علمت فيها أنها هناك، في الأرجنتين... في... بيت للبغاء...

وتردد برهة، فقد كانت الكلمة الأخيرة أشبه بالحشرجة، ومن ثم ازداد صوته إظلاماً وهو يقول:

– يئست... للوهلة الأولى، ومن ثم فكرت أني أنا الذي ألقيت بها في ذلك المكان... وفكرت كم تتألم، تلك المســـكينة، ومن دون ريب هناك... ذلك أنها عزيزة النفس قبل كل شيء... وذهبت إلى محاميّ الذي كتب إلى القنصل وأرسل مالاً... دون أن يقول له من معطي المال... وكتب لها أن تعود فحسب...

«وأبرقوا إلي أن كل شيء تكلل بالنجاح... كنت أعرف اسم الباخرة وانتظرتها في أمستردام».

«كنت قد وصـــلت قبل الموعد بثلاثة أيام، فكنت أتحرق انتظاراً... وأخيراً دقت الســـاعة. كنت أطفح فرحاً من مجرد رؤية دخان المركب عند الأفق، حتى لقد خيل إلي أني لن أســـتطيع قط أن أنتظره حتى يلقي مراسيه ويتصل بالشاطئ... بكل هذا البطء، بكل هذا البطء، ومن ثم اجتاز الركاب السلم، وأخيراً هـــي... إني لم أعرفها في التو واللحظة... لشـــد ما تغيرت... مبرجـــة... ومنذ ذلك الحين هكذا... هكذا كما رأيتها... وعندما رأتني في انتظارها، اصفرّ وجهها. واضطر بحاران إلى سندها، وإلا كانت وقعت عن الســـلم... وما وصـــلت الأرض حتى كنت إلى جانبها... لم أقل شيئاً... فقد كان حلقي مغلقاً... وهي الأخرى لم تقل شـــيئاً... ولم تكن تنظر إلي... كان الحمال يســـير بالأمتعة إلى الأمام منا، ونحن نمشي، نمشـــي... وهذه هي تتوقف على غرة، وتقول... يا ســـيدي، كيف تفوهت بهذه الكلمات!... لقد آلمني ذلك بصـــورة قاسية، لما كانت عليه رنة صوتها من عميق الحزن... «أتريدني زوجة لك دوماً، حتى في الوقت الراهن؟»... أمسكت بها من يدها. وارتعشتُ، ولكنها لم تقل شيئاً.

«هكذا شعرت أن كل شيء قد أصلح الآن... كم كنت سعيداً إذن، يا سيدي! رحت أرقص حواليها، مثل طفل صـــغير، عندما أصـــبحت في غرفتي؛ وســـقطت عند قدميها... وقلت لها، من دون ريب، أشياء مجنونة، لأنها كانت تبتسم من وراء عبراتها، وكانت تمسح علي... بحياء عظيم، كما هو طبيعي...

«ولكن، يا سيدي... لشد ما أسعدني ذلك! لقد ذاب قلبي دموعاً... كنت أصعد السلالم وأهبط عدواً، أطلب غداء في المطعم... غداء عرسنا. وساعدتها على ارتداء ملابسها... ومن ثم نزلنا إلى قاعة الطعام، وأكلنا، وكنا ســـعيدين... أواه! لقد كانت مســـرورة جداً، مثل طفل صغير، دافئة وطيبة. وكانت تتكلم عن منزلنا... وكيف سنأخذ بالحياة من جديد... عندئذ!...

وبُح صوته بغتة، وقام بإشارة من يده، فكأنه يريد أن يحطم رأس إنسان ما.

– عندئذ... لقد كان هناك... إنسان شرير، شقي... ظن أني سكران، لأني كنت مجنوناً، وكنت أرقص وأضـــحك حتى أتلوى... في حين الواقع أن الفرح وحده كان يحملني على هذا الســـلوك... أواه! لقد كنت مسروراً جداً، ولكن هذا هو... عندما دفعت، يرد إلي حسابي ناقصاً مبلغ عشرين فرنكاً. عنفته، وطالبته بالبقية، فارتبك ووضع القطعة الذهبية على المائدة... وعندئذ... شرعت هي تضحك، على حين غرة، بأعلى صوتها... تطلعت إليها بثبات، ولكن محياها كان قد تبدل... لقد أضحى بغتة ساخراً، قاسياً، شريراً.

«قالت في برود شـــديد، بتلك اللهجة الحادة القاطعة، وبشـــيء... بشـــيء كثير من الرثاء: ما أشـــد تقتيرك... حتى في يوم عرسنا».

«انتفضت، ورحت ألعن خوفي ذلك من الإفراط والإسراف. جهدت أن أضحك من جديد، ولكن مرحها قد تلاشى... قد مات... وطلبت غرفة خاصة بها... أيّ رغبة لم أكن ألبيها لها إذن؟ وقضيت الليل وحيداً، أفكر فيما سأشـــتريه في الغداة صباحاً... هدية أقدمها إليها... كي أبرهن لها أني لست بخيلاً... وأني لن أكون كذلك قط تجاهها بعد الآن. وفي الغداة خرجت في ساعة مبكرة جداً، وعندما دخلت غرفتها... كانـــت... كانت فارغة. مثلها في المرة الأولى. وكنت أعرف أن قطعة من الورق ســـتكون على المائدة... تقدمت راكضاً، ضارعاً إلى الله ألا تكون تلك الحقيقة... لكن... لكن... كانت تلك الورقة هناك مع ذلك... وكان مكتوباً فيها...

تردد برهة... كنت قد توقفت، دون قصـــد مني، ورحت أشـــخص إليه، فأطرق برأسه، ومن ثم همس بصوت مبحوح:

– كان مكتوباً فيها: «دعني في سلام، فإنك تثير الاشمئزاز في نفسي».

كنا قد بلغنا المرفأ، فإذا تنفس البحر المزمجر يتردد، على حين غرة، في السكون، قريباً منا.

وكانت الســـفن هناك، قريبة جداً، وعلى بعد متفاوت، مثل حيوانات كبيرة سود تتضوأ أعينها. وكان صوت غناء يتردد في مكان ما.

لم يك شـــيء واضـــحاً، ولكن المرء يلمس على الرغم من ذلك أن هناك العديد من الأشياء، إن هناك ما يشـــبه رقاداً واسعاً، ما يشـــبه حلماً مثقلاً يراود ذهن مدينة عظيمة، وكنت أميز بالقرب مني حضور خيال هذا الرجل المرتجف بصـــورة غريبة عند قدميّ متكســـراً تارة، متكوماً تـــارة أخرى، تحت النور المتبدل الذي تنشـــره المصـــابيح العكرة. ولم أستطع أن أقول شـــيئاً، حتى ولا أدنى كلمة عزاء أو أي ســـؤال عارض، وإن يكن صمته يلتصـــق بي، ثقيلاً مؤلماً. ولكن هذا هو يمسك بذراعي على حين غرة، ويقول مرتعش الوصال:

– ولكني لن أذهب من هنا من دونها، لقد لقيتها بعد شهور طويلة... إنها تعذبني، ولكن لن أكلّ قط... اســـتحلفك بالله، يا ســـيدي، أن تتحدث إليها... يجب أن تكون لي، قل لها ذلك... إنها لا تصـــغي إلي...

إني لا أستطيع بعد الآن أن أعيش هكذا... إني لم أعد أستطيع أن أرى الرجال يذهبون إليها... وأنا أنتظر خارجاً عند الباب حتى يخرجوا.. سكارى ضاحكين... إن الشارع بأسره قد أصبح يعرفني. وهم يضحكون عندما يرون أني أنتظر... إن ذلك يصيّرني مجنوناً، ومع ذلك فإني أعود... في كل مساء... يا سيدي، استحلفك بالله... تحدَّث إليها. افعل ذلك على الرغم من أنني لا أعرفك، افعله محبة بالله... تحدَّث إليها...

وسعيت، دون وعي مني، إلى تخليص ذراعي من قبضته. وانتفضت، في حين سقط هو فجأة على ركبتيه في وسط الشارع، شاعراً أني أحيد بوجهي عن مصيبته، وَقبَّل قدميّ.

قال:

– أستحلفك بالله، يا سيدي... يجب أن تتحدَّث إليها... ذلك واجب وإلا... وإلا سيحدث شيء رهيب... لقد صرفت كل مالي كي أجدها، ولن أتركها ههنا... ههنا حية... لقد اشتريت سكيناً... إن لدي سكيناً...، يا سيدي... لم أعد أريد أن تبقى ههنا... حية... إني لم أعد أستطيع احتمال هذا العذاب... تحدث إليها، يا سيدي...

كان يتدحرج كالمجنون أمامي، وفي هذه اللحظة، تقدم شرطيان نحونا عبر الشارع، فرفعته عن الأرض بعنف. تطلع إلي برهة كمن فَقَدَ صوابه، ومن ثم قال بصوت متبدل تماماً، وبجفاء عظيم:

– إنك تنعطف في هذه الطريق، ومن ثم تكون في فندقك.

وشخص إلي بثبات مرة أخرى، بعينين تلوح حدقتاهما غارقتين في بياض مخيف وفراغ يبعث على الرهبة، ومن ثم اختفى.

تدبرت بمعطفي، فقد كانت أوصالي ترتعش. كنت مرهقاً بالإعياء، يجتاحني نشوة مبهمة، بليدة سوداء، يرافقها نعاس متردد، لونه لون القرمز. كنت أريد أن أفكر قليلاً، أن أتأمل في كل ما حدث، ولكن تلك الموجة السوداء من الإعياء كانت ترتفع فيَّ دوماً وتجرفني، ودخلت الفندق أتلمس طريقي تلمساً، وتهاويت على سريري، واستغرقت في نوم ثقيل أشبه ما أكون بحيوان أعجم.

❁❁❁

لم أعد أدري، في صباح الغداة، مبلغ ما في مغامرة البارحة من الحلم ومن الواقع. كان شيء ما في باطني يمنعني من التساؤل عن ذلك. لقد استيقظت ضحى، غريباً في مدينة غريبة، فذهبت أزور كنيسة تضم فسيفساء عظيمة الشهرة.

ولكن عينيّ ظلتا ضائعتين في الفراغ، وذكرى الليلة المنصرمة تعود إلى ذهني بقوة متزايدة دوماً، وتجرني بصورة لا سبيل إلى مقاومتها، إذ رحت أفتش عن الشارع وعن الدار في حمية عظيمة... ولكن

هـــذه الأزقـــة الغريبة لا تحيا إلا في الليل، أما في النهار، فهي تحمل أقنعة رمادية باردة لا يســـتطيع إلا المتدرب وحده أن يعرفها من ورائها. ولقد فتشـــت طويلاً عن ذلك الشـــارع، ولكن عبثاً، فقد باءت سائر جهودي بالفشـــل الذريع، حتى قفلت إلى الفندق أخيراً، متعباً خائب الآمال، تلاحقني تلك الصـــور التي يحركها فيّ الانفعال أو الذكرى.

...كان قطاري يرحل في التاســـعة مســـاء، فغادرت المدينة آسفاً. جاء حمال كي يأخذ أمتعتي، ومن ثم توجهنا معاً، وهو يســـبقني بخطوات، نحو المحطة. وفجأة شـــعرت بصدمة باطنة عند تصالب بعض الطرق، فقد عرفت الزقاق الجانبي الذي يؤدي إلى ذلك المنزل. قلت للحمال أن ينتظرني، في حين طفق هذا الحمال، الذي دهش للوهلة الأولى، يضحك فيما بعد في وقاحة وألفة، ذهبت ألقي نظرة أخيرة على ذلك الشارع الذي قادتني المغامرة في الأمس إليه.

كان الشـــارع يســـتلقي هناك، في الظلمة، قائماً مثله في العشية، فرأيت ألواح زجاج باب تلك الدار تلمع في ضـــياء القمر الكامد. وأردت أن أقترب منه مرة أخيرة، عندما انزلق شـــبح إنساني خارجاً من الظل، عرفت فيه –مقشعر الأوصال– رجل البارحة الذي التصق هناك بالجدار، عند العتبة تماماً، وراح يشـــير إليّ أن أقترب منه. ولكن ارتعاشاً قد انتابني بصورة مباغتة، فوليت الأدبار بأقصى السرعة، في جبن، خشية أن أجدني مقحوماً فيما لا تحمد عقباه، فيفوتني القطار مرة أخرى.

ولكنـــي تطلعت مع ذلك إلى الوراء مني، قبل أن أنعطف، عندما بلغت زاوية الشـــارع. وعندما وقعت نظرتي على الرجل، شدّ هذا الأخير من جذعه، ورأيته يتكوم على نفسه في عجلة، ومن ثم يقفز على الباب ويفتحه بعنف وقوة. وفي هذه اللحظة التمع ضـــياء معدني في يده، لم أســـتطع أن أميّز، عن البعد حيث كنت، إن كان مصدره المال أو تلك السكين التي تتضوأ بغدر، في ضوء القمر، بين أصابعه...